

عدنان بن ذريل

النَّصُّ وَالْأَسْـلُوبِيَّةُ

بين النظرية والتطبيق

(دراسة)

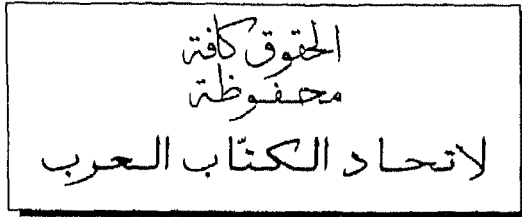
من منشورات اتحاد الكتاب العرب

2000

النَّصُّ وَالْأَسْئَلَةُ

بين النظرية والتطبيق

(دراسة)



E-mail : uncriv@net.sy

البريد الإلكتروني:

Internet : aru@net.sy

الإنترنت :

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت

www.awu-dam.com

تصميم الغلاف للفنانة: خولة الخطيب

□□

مقدمة

الدكتور: عبد الله أبو هيف

هذا كتاب جديد لشيخ النقاد في سورية يتابع فيه مشروع النقد الألسني الذي بدأه رائداً ومجدداً في الثمانينات من خلال كتبه: (اللغة والأسلوب) (1980) و(اللغة والدلالة) (1981) و(اللغة والبلاغة) (1983) و(النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق) (1989).

لقد اتجه النقد الأدبي العربي الحديث منذ مطلع السبعينات، على استحياء، إلى المناهج الحديثة الغربية كالشكلائية والبنوية واللغويات وما خالطها من اتجاهات فيما بعد كالأسلوبية واللسانية والعلاماتية والتفكيكية والألسنية، غير أن ابن ذريل، وهو أحد رواد النقد الأدبي منذ الأربعينات دعا إلى التجديد باكراً، وقد كانت له صولات وجولات في التعريف بالرمزية والمنهج النفسي والتاريخي، وتشهد على ذلك مقالاته الكثيرة المثبوتة في الدوريات، وكتابه عن "عبد السلام العجيلي" دراسة وصفية نفسية (1970).

وفي السبعينات، اختار الألسنية وما يجاورها من اتجاهات حديثة فكتب فيها نظرياً وتطبيقياً، ولعل كتابه "مسرح علي عقله عرسان" (1980) الجهد الأكبر الملحوظ في سياق تجربته النقدية التي صارت إلى إحاطة أوسع وأشمل وأعمق بهذا الخيار الفكري والنقدي، فقد شكل ابن ذريل على مدار أربعة عقود من الزمن صوتاً نقدياً منفرداً خارج سرب النقد الأدبي الحديث في سورية الذي جرفته الصراعات الأيديولوجية والتبشيرية.

ابتعد ابن ذريل عن الجماعات الثقافية والنقدية ولا سيما المتحزبة أو المؤدلجة منها، وحافظ على دور متوازن بين الصحافة والأدب، ونأى عن زج نفسه وقلمه في المعارك النقدية معتقداً أن من الأفضل له وللحركة الأدبية الناهضة في سورية أن يكتب نقداً ضمن مساره الخاص الذي شقّه شاباً. وأعني به تعريب النقد الأدبي الغربي الحديث وتأصيله في حركة الثقافة العربية المعاصرة. ومن الواضح أن شغله النقدي اعتمد على الدوام على مثل هذا التعريب، وليس مجرد الترجمة أو النقل مستنداً إلى خلفية متينة من درس التراث النقدي الغربي، ولا سيما البلاغي الذي سيطوره لتمثل إنجازات الحداثة النقدية التي دعا إليها مغلباً الاتجاه الألسني مع ميل بنيوي وشكلاني واضح، وقد كان الاختيار واضحاً تقوى مع استغراقه في نقد السرديات، وهو ميدان تضاعفت أهميته الراهنة بتتويج فنون النثر القصصي على بقية الأجناس الأدبية بوصفها أكثر استجابة للعصر، ويتضح ذلك بجلاء في هذا الكتاب "النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق"، ربما بتأثير انصراف النقد الشكلاني والبنيوي إلى السرديات بالدرجة الأولى، وربما أيضاً بتأثير تعقيد السرديات قياساً إلى الأدب الغنائي أو الوجداني أو الذاتي حيث فنون النثر تلازم تعدد الحوار وتنوع الكلام وموضوعية الخطاب وسنلاحظ انصراف القسم النظري في هذا الكتاب إلى تحليل السرد والنص السردية: لغته، أسلوبيته ملامحاته اللغوية، طرائق تحليله، بلاغته وإبلاغيته، منظوره السردية، نجواه وحواريته، الخ، أما التطبيق فلم يحظ فيه الشعر إلا بفصلين من أصل أحد عشر فصلاً، أحدهما للقصة وثانيها للمسرحية، بينما كان هناك سبعة فصول للرواية.

أراد عدنان ذريل من كتابه أن يعرف بطرائق المنهجية الألسنية في النقد الأدبي والأسلوبية، مركزاً من جهة على النص وخصوصيته، ومن جهة ثانية على الأسلوب وتفرد، فالنص هو المجال الحقيقي الذي تنعكس فيه الملامح الأسلوبية للكاتب المنشيء، كما أن الأسلوب هو الألق الشخصي لفرادة هذا الكاتب المنشيء.

خصص ناقدنا الفصل الأول لتعريف النص وفق ماثور النقد الفرنسي الجديد، وأعلامه البارزين كتودوروف وبارت وكريستيفا، موافقاً على أن النص هو لغته، لأن "تحولات اللغة الأدبية تمثل الممارسة الجدلية للذات داخل اللغة، وأن التاريخ هو مجموعة نصوص أكثر منه تاريخية دون لغة.

وفي الفصل الثاني "الأدبية والنص" ينطلق ناقدنا من ماثور الشكلانيين

الروس، ولا سيما شكولوفسكي على أن الأدبية (أي الحصاص التي تجعل من الأدب أدباً) هي محك النص ومحل دراسته، غير أن الشكلانية أو التعمق في بحث الخصائص الشكلية لا يكون بمعزل عن واقع، وهذا ما جعله يخوض في الفصل الثالث في "البيئة الأدبية والأسلوبيات" منطلقاً من مفهوم العلامة عند دي سوسور، إلى البنية الوظيفية عند مدرسة براغ، إلى الأسلوبيات والأسلوب كزخرفة أو كدلالة ذاتية، أو كتمثيل، أو كنمط، لأن عمل المحلل الأسنسي كما يكتب، يقتصر على "ربط النص" باللغة التي كتب بها، وبذلك تصيح "الأسلوبيات" دراسة مقارنة لأنماط التفضيلات التي يظهرها الكاتب في اختياره للغة، ضمن المصادر اللغوية التي في متناوله.. أو بعبارة أخرى، تدرس الأسلوبيات تواترات الاختيار النسبية التي تميز لغة النص عن لغة غيره، أي هي، بتعبير هاليداي، تطبيق للأسنسية أكثر منها توسيع لها.

ثم درس ناقدنا في الفصل الرابع "ظاهرة الأسلوب ما هي؟" متتبّعاً تعاريفه وما يثيره من قضايا تتعلق بالممارسة العملية ومجال الدلالات، فالممارسة العملية هي الفعالية منظوراً إليها في سياقها الحركي، وعلى الخصوص في الظروف الاجتماعية التي تعطيها "دلالاتها" في عالم معاش فعلاً. وهكذا توقف ملياً عند تعددية "الشفرة" والسنن والعلامات لأهميتها في فهم ظاهرة الأسلوب وتنظيمه للخطاب أو الرسالة، مميزاً بين البلاغة والأسلوب، ثم انتقل إلى تصنيف الأساليب عند بيير جيرو بالنسبة إلى طبيعة التعبير أو مصدره أو مظهره. ومن الواضح أن ناقدنا يوافق على هذا التصنيف، مما يثير أسئلة كثيرة حول استحكام ظاهرة الأسلوب للعلائق اللغوية أو البلاغية وحدها، ويجعل من البعد الدلالي في شبكة علاقات النص أمراً عصبياً على تمثيلها، وهو ما تتعمقه علاقات الأبنية التركيبية أو علاقات الأبنية الدلالية. وعلى وجه الخصوص، حيث ينهض النص إلى أبعد من مستويات تركيبه اللغوي والبلاغي إلى تعدد قابليات تأويله أو انفتاحه على مرجعياته ومفرداته الغائبة.

ولعل هذا التركيز على المكون اللغوي أو البلاغي هو الذي قاده إلى تخصيص الفصل الخامس لبحث "البلاغة الجديدة" من خلال تنظيم بيريلمان للتوكيد على الفعالية الدلالية، فلا تعود العلامات اللغوية تمثل الأشياء بقدر ما هي تتحول نفسها إلى "أشياء"، فتحتل مكاناً في سلم القيم، كما تسهم في الشعائر، وبينما نجد "اللغة" في المجتمعات الديمقراطية ملكاً لكل الناس، وتتطور بحرية تامة، نجد أن اللغة في المجتمعات المترتبة يتم تجميدها، بحيث تصير تكتسب

طابعاً شعائرياً ومقدساً.

وللإجابة عن أسئلة الأدبية إزاء الواقع، يورد ناقدنا الفصل السادس لأسلوبية الرواية كما عالجها باختين طلباً لما تعكسه من علاقات اجتماعية وتاريخية هي شيء مما يعيئه الأبطال من تباينات ومجازة الشكلانية إلى فنية ما وراء الألسنية، حيث امتدادات القول الاجتماعية، وما ترتبها من مفاهيم نقدية وأسلوبية مثل "تعددية الأصوات" و"تصادم الأيديولوجيات" وغيرهما. ويفيد ذلك أن باختين يتجاوز الشكلانية منذ كتابه عن "ديستوفسكي" المسمى "معضلات شعرية ديستوفسكي" (1929) متخطياً فنية الشكلانية الساكنة، أي اللغوية القديمة، فالرواية لا تتجه إلى جلاء وعي المؤلف في عالم وحيد فحسب، وإنما تكشف عن أنواع الوعي الأخرى للأبطال، واحداً، واحداً، بثتى عوالمهم، وهم يندمجون في وحدة حدث معين.

وهذا يعني أن البطل لم يعد مجرد موضوع يخص وعي المؤلف، بل هو وعي آخر، وأحياناً غريب، بما يفيد أن المؤلف هو الفاعل للكلام الفردي، أما النص أي الرواية فلم تعد انعكاساً لأيديولوجية وعي المؤلف، وإنما أصبح تصادماً لأيديولوجيات متنوعة، ذلك أن الفكرة في نظر باختين، حدث يجري حتى نقطة التلاقي التي هي الحوارية، إلا أن التفكير الإنساني لا يتحول إلى فكرة دون الاحتكاك الحي مع فكرة أخرى تتجسد في الآخر، وأيضاً أصوات الآخرين. والكلمة نفسها، أي القول الروائي، تسمح بذلك، لأنها تتكشف عن أنها مأخوذة من عدة أصوات، أو تأتي في تصالب عدة ثقافات، إلا أنها، كما يقول باختين، تكون في الأساس أيضاً كتابة بيضاء تهرب من جميع السماكات للعوالم، أو التي للدلالات الحافة، فتعيد للنظام اللغوي حرته وفنيته.

وفي مثل هذا الشرح يمضي ناقدنا في التعامل مع الحامل الأيديولوجي للنص بما هو تحقق لغوي في السرد بالدرجة الأولى، مبيناً تطور فكرة الحوارية من الشكلانيين إلى إنجاز باختين مستنداً إليهم، حيث البذرة كانت موجودة عندهم، وتقوم على فهم خاص لانعكاس الواقع في الأدب ويتوقف ناقدنا على عجل عند بعض من عالجوا ذلك التطور مثل فولوسينوف ومدفيديف على أن الأدب يمثل الأيديولوجية في نظرهم، وهو شكل متميز لتجسد التفاعل الاجتماعي.

وقد تتبع ناقدنا قضايا أسلوبية الرواية بالنظر إلى بعدها (الأيديولوجي المجرد، أو بعدها الأيديولوجي الدعائي والتبشيري فقط كما في كتاب باختين

التالي (الكلمة في الرواية) (1941) للإفصاح عن الأصالة الأسلوبية في الرواية، والخصائص المميزة للرواية، والنجوى والحوار فيها، ممهداً بذلك للتفصيل في أساس نظريته لفهم الرواية في خطين أسلوبيين، الأول خصيسته أحادية اللغة، والثاني الذي يدرج التنوع الكلامي في صلب الرواية موزعاً توزيعاً أوركسترالياً، ومتخليا في كثير من الأحيان، عن "كلمة" المؤلف المباشرة، وإليه ينتمي أعظم ممثلي النوع الروائي في أوروبا الحديثة.

ثم يشرح ناقدنا في هذا الإطار أنماط التحليل الأسلوبي والأسلوبية السوسولوجية مدخلاً لدرس "النص السردي وطرائق تحليله" وهو موضوع الفصل السابع. وفيه يمعن ناقدنا النظر والقول في العنصر اللغوي في التحليل البنيوي معالجاً قضايا النص العردي، والقراءة والنقد والبوطيقيا، والنمذجة السردية عند تودورف وبارت وجريماس وجينيت مشيراً إلى بزوغ علم السرد الذي غدا مكرساً مع جهود البنيويين ومن تلاهم، أو حدا ذهولهم أو انطلق من عصر ما بعد البنيوية.

ويخصص ناقدنا الفصل الثامن لمصطلح "الملاشاة اللغوية" سواء أكانت تهادياً طبيعياً، تتكشف عنه لغة النص، أو طريقة تحليل لغوي للنص على سبيل التفكيك، ما دامت الملاشاة اللغوية - بتعبيره - تقوم على جدلية حميمية تكشف عن مركزية الذات، إذ أنها تتحرك في الذات، وبالذات، وضد الذات، أي هي مباشرة ذاتية لإمكانات اللغة في التعبير، الأمر الذي يعطي الجملة قدرة تعبيرية لتكون "ابتداءً عاطفياً" أو "ابتداءً فكرياً"، كما يعطي النص قدرة تعبيرية ليكون مجال "تعددية الأصوات" ومجال "تصادم الأيديولوجيات" بعد ذلك فيبرز ناقدنا طرائق التحليل المختلفة، كما عند جماعة "تل كل"، ويوضح خصوصية مصطلح "الملاشاة اللغوية" كالأبتداء وضياح الذات وتخلخل النص وإعادة بنائه والصوت بوصفه ابتداءً موقفياً، للوصول إلى خلاصة ذات دلالة عن صلة القول السردية بالمؤلف، حين نجد أن المؤلف مبدئياً هو السارد التقليدي للنص، هو صاحبه وصانعه، صنع أنواله وصبغها بصبغة فكره وأيديولوجيته، إلا أن النص يكشف أيضاً عن قائلين غير المؤلف، هم هؤلاء المجادلون لواقعهم، يطمعون إلى تحقيق ذواتهم، فيكونون أصوات موافقهم في تجربة المسرودية ككل.

ويخصص ناقدنا بقية فصول كتابه للنقد التطبيقي على النحو التالي:

- الفصل التاسع: رواية شكيب الجابري "وداعاً يا أفاميا".

- الفصل العاشر: رواية هاني الراهب "الوباء".

- الفصل الحادي عشر: رواية عبد النبي حجازي "المتألق".
- الفصل الثاني عشر: رواية فاضل السباعي "ثم أزهى الحزن".
- الفصل الثالث عشر: ديوان علي عقلة عرسان "تراتيل الغربية".
- الفصل الرابع عشر: ثلاثية حنا مينة "حكاية بحار".
- الفصل الخامس عشر: روايتا نبيل سليمان "الأشرفة وبنات نعش"
(والأصح هما الجزآن الأول والثاني من رباعيته
مدارات الشرق).
- الفصل السادس عشر: ديوان فؤاد كحل "أزهار القلب".
- الفصل السابع عشر: تجاوز المعيار في روايتين هما (البلاغ رقم 9)
لمسعود جوني و"الرجل والزرنانة" لو هيب سرابي
الدين".
- الفصل الثامن عشر: مجموعة مالك صقور القصصية "الجقل".
- الفصل التاسع عشر: مسرحية خالد محيي الدين البرادعي "جزيرة
الطيور".

وفي هذه الفصول التطبيقية جميعها يستند ناقدنا إلى إرث النقد الحدائثي الذي تقصى بعض جوانبه في فصول كتابه النظرية، فيلنفت في نقده التطبيقي عن أدوات النقد التقليدي الشارح إلى الكشف عن بنيان النصوص وألياتها الأسلوبية بمزيد من الإيجاز والتكثيف، بدلاً بعض العناية بتاريخية النصوص المدرسة، وموجهاً رأيه النقدي لاستصلاح الاستجابة المتبادلة بين النص وأسلوبه نحو تبيين القول فيه ومستوياته، وخلق ذلك كله، وفي الأساس، تبيين جماليته، وهو يؤدي ذلك في اتجاهين، الأول: تعريفه ينزع نحو تبسيط المنهج النقدي وتفريغ مصطلحه، وقد يدعو ذلك إلى تكييف المنهج ومصطلحه لطبيعة النصوص العربية المدروسة، والثاني تقويمي متعاطف غالباً مع النصوص المدرسة، ولناخذ كتابته عن رواية شكيب الجابري "وداعاً يا أفاميا" نموذجاً لنقده التطبيقي.

يقع هذا النقد في أقل من عشر صفحات مبدوءة بنبذة تعرف بمكانة الجابري وروايته في بضعة أسطر، ثم يعلل هذه المكانة بفقرة تحت عنوان "الموجة الأولى" بحدود صفحة واحدة عن الرواية ومرحلتها في التاريخ الأدبي في سورية.

أما مدخله لنقد الرواية فكان مصطلح "مونولوجية" كما استعمله باحثين،

ويقصد به الرواية التي يسيطر عليها صوت المؤلف، وتظل تحت سيطرته، في حين أن روايات ديستوفسكي "بوليفونية"، تعكس تعددية الأصوات، ويظل أبطالها متميزين عن المؤلف بأصواتهم. ويوضح ناقدنا رأيه بالحديث عن الرواية المدروسة. وفي الفقرة التالية "شاعرية ذاتية" مقارنة أخرى لطبيعة الرواية المدروسة وأسلوبية كاتبها حيث غلبة الملفوظات على السرد، ليكون الترسل الروائي في "وداعاً يا أفاميا" شاعرياً، وعلى الخصوص، متصلاً بذاتية المؤلف، وأدواقه، كما ظلت الحوادث والتحليلات فيها في حدود الرصد القطاعي الرومنطقي لتجربة شخصية المؤلف، أكثر منها حوادث وتحليلات لمأساة حدثت في ظروف درامية قاهرة أو صعبة.

ويعلل ناقدنا في فقرة (لغات) ظهور عدة لغات في الرواية المذكورة مثل اللغة المعلوماتية ولغة الحكواتي واللغة العاطفية، وكيفية وضع هذه اللغات في بنية الرواية السردية، ويفصل القول في اللغة العامية وأساليبها خاتمةً لنقده.

وتثير طريقة الناقد عدنان بن ذريل أسئلة كثيرة أشير إلى أهمها، وهو الموقف من تعريب المناهج النقدية الغربية داخل الصراع بين التبعية والتأصيل، وكأنه لا يقرّ بمثل هذا الصراع معترفاً بمكان رئيس للمثاقفة في الجهود القائمة بتأصيل النقد العربي الحديث، على أن تراث الإنسانية تراث مباشر ومتصل للنقاد العرب المعاصرين، إذ لا جدوى كبيرة من مباحكة شؤون الهوية الثقافية، لأنه، وهو يكتب فصول كتابه النظري، يدرج إسهامات نقد الحداثة الغربية وما بعدها في حركة الثقافة العربية ببساطة، بل إنه يورد تطبيقات جزئية أو إلماحات مقارنة لها من الثقافة العربية والإبداع العربي الحديث أو علم البلاغة العربية، وهذا كثير في متن الفصول وفي الهوامش والإحالات لكل فصل، وهي تطبيقات وإلماحات في غاية الأهمية.

ومن الأسئلة أيضاً، تجنب ناقدنا لمسائل انتشار هذه المناهج النقدية الغربية، وتأثيرها في النقد العربي الحديث، كما أنه غير معني بتكون هذه المناهج في بيئتها وفي الثقافة الحديثة، وأذكر على سبيل المثال، أنه تحدث عن باختين مستخدماً إنجازه النقدي دون معالجة الإشكاليات الكثيرة التي رافقته أو تلتها، فمن المعروف أن باختين عني باللغة بالدرجة الأولى، وتلمس الإجابة في كتابه المبكر "الماركسية وفلسفة اللغة" (1929) منطلقاً لمنهجه في نظرية الأدب ولا سيما نظرية الرواية، وأن بحثه في لغة الرواية وأدبيتها أو شعريتها كما شاع عند الكثيرين، لم يجد أجوبته المحددة في بحثه عن ديستوفسكي، مما دعاه إلى العناية

بأشكال الزمان والمكان في الرواية" (1938) أي حركة التاريخ. أما ناقدنا فقد تجنّب هذه الإشكاليات على أن نظرية باختين ناجزة وقابلة للتطبيق، ولا فائدة من المماحكة.

وثمة سؤال آخر هام حول تعريب المصطلح النقدي، فعلى الرغم من جهود ناقدنا الشيخ عدنان بن ذريل في هذا المجال، فإنه غالباً ما يورد المصطلحات بلفظها الأجنبي، وهذا أمر يحتاج إلى رأي وتفسير لأنه لا يستقيم مع جهوده الريادية الكبيرة التي أشرنا إليها، وهي واضحة في كتبه النقدية المتعددة ومنها مجموعة كتبه في مجال اللسانيات، وكنا أشرنا إليها من قبل، ومجموعة كتبه في علم الجمال والمسرحية والموسيقى والفنون الشعبية، وقد زاد عددها على عشرة كتب، وهي واضحة أيضاً في كتبه الفلسفية ولا سيما الفكر الجدلي والفكر الوجودي، مثل: "البعد الروحي في تفسير الوجود والزوال" (1971)، و"الفكر والمعنى: تفسير جدلي للمعرفة" (1971).

و"ظواهرية الوجود الجدلي: دراسة وجودية في النقيض" (1972)، و"التفسير الجدلي للأسطورة" (1980) و"الفكر الوجودي عبر مصطلحه" (1985)، و"الأرجوزة في الوجود والعدم" (1990).

على أن هذا كله، وربما لهذه الأسباب، يؤكد في الوقت نفسه، أهمية هذا الكتاب في تطوير النقد الأدبي العربي الحديث، وفي تطوير الإبداع العربي الذي يتجه إليه هذا النقد، لأن من فضائل ناقدنا عنايته الفائقة بتعريب المناهج النقدية الغربية وإدراجها في سياق النقد العربي الناهض من جهة، وعنايته الفائقة بنقد الإبداع العربي الحديث بروح إيجابية تكشف عن المستوى المتقدم والمضيء للأدب العربي الحديث في سورية من جهة أخرى.



توطئة

هذا الكتاب الذي جمعت فيه أبرز مقالاتي عن (النص)،
و(الأسلوبية)، هو في حقيقته، بل أرجو أن يعتبره القارئ كذلك، تكملة
لكتابي السابق: - النقد والأسلوبية - الذي صدر منذ مدة ضمن هذه
المنشورات التي يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق..

الهَمَّ في الكتابين هو تقريباً واحداً، وهو الوصول إلى وضوح نهار بالنسبة
إلى التعريف ب (طرائق) المنهجية الألسنية في النقد الأدبي، والأسلوبية، ركزت
في هذا الكتاب، من جهة، على النص، وخصوصيته، ومن جهة ثانية، على
الأسلوب، وتفرد..

إن (النص) هو المجال الحقيقي الذي تتعكس فيه الملامح الأسلوبية للكاتب
المنشئ، كما أن (الأسلوب) هو الألق الشخصي لفرادة هذا الكاتب المنشئ، وقد
عملت على توضيح أهم النظريات، والآراء في ذلك، مع تطبيقات مختلفة، ومن
الله حسن القبول..

عدنان بن دريل



الفصل الأول
في تعريف النصّ

يعرف (قاموس الألسنية) الذي أصدرته مؤسسة لاروس (النص) على النحو التالي: - إن المجموعة الواحدة من الملفوظات (*)، أي الجمل المنفذة، حين تكون خاضعة للتحليل، تسمى: (نصاً)؛ فالنص عينةٌ، من السلوك الألسني؛ وإن هذه العينة يمكن أن تكون مكتوبة، أو محكية (1)...، انتهى كلام القاموس.

وإن اعتبار (النص) عينة، يعني أنه يعكس بحد ذاته (ملاك) اللغة، أي كل ما يتعلق بها بصفاتها نظام علامات لغوية تستخدم كوسيلة اتصال بين المتكلمين بها؛ فأياً كانت اللغة التي تنتمي إليها (المادة اللغوية) التي ندرسها، فالعينة منها، عندما تكون محل الدراسة تسمى نصاً..

وإن العالم الألسني (هيمسليف) يستعمل مصطلح (نص) بمعنى واسع جداً، فيطلقه على أي ملفوظ، أي كلام منفذ، قديماً كان أو حديثاً، مكتوباً أو محكياً، طويلاً أو قصيراً (2)؛ فإن عبارة: - ستوب- أي قف (*) هي في نظر هيمسليف نص؛ كما أن جماع المادة اللغوية لـ (رواية) بكاملها هي أيضاً نص (3)..

تودوروف

أما (المعلم تودوروف) فإنه يبدأ مقاله عن (النص) في مؤلفه: - القاموس الموسوعي لعلوم اللغة-، بقوله - تجد الألسنية بحثها بدراسة (الجملة).. ولكن مفهوم النص لا يقف على نفس المستوى الذي يقف عليه مفهوم الجملة، أو القضية، أو التركيب؛ وكذلك هو متميز عن الفقرة التي هي وحدة منظمة من عدة جمل (4)..

ثم يقول: - (النص) يمكن أن يكون جملة، كما يمكن أن يكون كتاباً بكامله، وإن تعريف النص يقوم على أساس استقلاليته وانغلاقيته، وهما الخاصتان اللتان تميزانه، فهو يؤلف نظاماً خاصاً به، لا يجوز تسويته مع النظام الذي يتم به تركيب الجمل، ولكن أن نضعه في علاقة معه، هي علاقة اقتران، وتشابه..

* انظر ترجمة المصطلحات في ثبوت الهوامش بعد قليل

ثم يضيف: - وتعايير هيالمسليافية، (النص) نظام جاف، أو تضميني، وذلك لأنه نظام ثان بالنسبة إلى نظام أساسي للدلالة، فنحن حين نحلل (الجملة) نميز بين مقومات صوتية، وتركيبية، ودلالية، وكذلك نحن نميز مثلها في (النص)، دون أن تكون من نفس المستوى(6)-، أي لا يكون لهذه المقومات المختلفة نفس القيمة في تحليل النص، إذ أنها سترتب عليها أنماط من التحليلات متباينة.. فهناك بالنسبة إلى (النص) مظاهر، أو وجوه، صوتية، وتركيبية، ودلالية، ولكل مظهر منها (إشكاليته)؛ إذ هو يؤسس أحد الأنماط الكبرى التي لتحليل النص: التحليل البلاغي، أو السردي، أو المعلوماتي.. هناك في النص (المظهر اللفظي)، وهو مؤلف من العناصر الصوتية، والقاعدية التي تؤلف جمل النص.

ثم هناك (المظهر التركيبي)، والذي يمكن تبيينه ليس بالرجوع إلى قواعد تأليف الجمل، وإنما بالرجوع إلى العلاقات التي بين الوحدات النصية، أي الجمل، ومجموعات الجمل..

وهناك أخيراً (المظهر الدلالي)، والذي هو نتاج معقد للمضمون الدلالي الذي توحى به هذه العناصر، والوحدات..

ثم يتحدث تودوروف، بالنسبة إلى المظهر اللفظي، عن (تحليل الخطاب) عند هاريس ومردييه، ثم يتحدث، بالنسبة إلى المظهر الدلالي عن (تحليل القضايا) عند ديويوا..

ثم يقول أنه ظهر في الفترة الحديثة في فرنسا باحثون يمارسون (تحليل النص) من (منظور علامي)، مثل كريستيفا، وبارث وغيرهما، يحاولون بذلك إنضاج نظرية عامة للنص.. حيث يأخذ مفهوم النص عندهم معنى خاصاً، ولا يعود ينطبق على: - مجموعة منظمة من الجمل(7)-؛ ثم في نهاية قاموسه، ينشر تودوروف مقاليتين لفرانسوا فال عن آراء كريستيفا في ذلك(8)..

بارث

في مقالة تعود إلى أوائل الستينات عن (نظرية النص)، يقدم بارث تعريفاً عاماً للنص، يعكس المفهوم التقليدي للنص، يصير يشرحه، ثم يؤثر عليه تعريف (جوليا كريستيفا)، والذي تذهب فيه إلى إظهار توالدية النص، كما سنرى بعد قليل.. وقد عاد (بارث) في أوائل السبعينات إلى هذه الوجهة من النظر، فتوسع

فيها، في مقالة بعنوان: (من النص إلى العمل)، ولا عجب، فإن جهود بارث في علم العلامات، واهتماماته بعلامية الأدب رجحت عنده الأخذ بالاعتبار الكريستيفي.

تعريف أول

المهم، أن (بارث) بالنسبة إلى التعريف الأول ينطلق من الدلالة الاشتقاقية لمصطلح (تكست)، أي النص، والتي تعني في اللاتينية (النسيج) تكستوس، فيقول:

- (النص) نسيج كلمات منسقة في تأليف معين، بحيث هو يفرض شكلاً يكون على قدر المستطاع ثابتاً، ووحيداً- ثم يشرح ذلك، فيقول: - إن (النص) من حيث أنه نسيج، فهو مرتبط بالكتابة، ويشاطر التأليف المنجز به هالته الروحية، وذلك لأنه بصفته رسماً بالحروف، فهو إحياء بالكلام، وأيضاً بتشابك النسيج- .

وأما مهمات النص، في نظره، فهي ضمانه للشيء المكتوب، وصيانته له، وذلك بإكسابه صفة (الاستمرارية) استناداً إلى التسجيل الرامي إلى تصحيح ضعف الذاكرة، أو أيضاً استناداً إلى شرعية الحرف الذي هو أثر يتعذر الاعتراض عليه؛ الأمر الذي يربطه بعالم من (الأنظمة) كالفانون، والدين، والأدب، والعلوم عامة..

(النص) إذن سلاح في وجه الزمان، والنسيان، أو في وجه حذلقات القول، والتواءاته حين يختلق، أو يتذكر، أو يستدرك، وفي مفهومه العام، أي المفهوم الذي يقول (بارث) عنه إنه تقليدي، مؤسسي، وشائع، هو (نسيج) كلمات منسقة، وذلك هو تعريفه الأول، ولكن ثمة تعريفاً ثانياً له، يقدمه بارث متبنياً آراء جوليا كريستيفا... .

تعريف ثان

هذه الوجهة من النظر يتوسع (بارث) فيها في السبعينات(9)، حيث يصير يتعاطف مع مبادئ التفكيكية، كما يصير يحدّد موقفه من البنيوية، وعلى الخصوص من التناص، وهو ما نخترله في النقاط الأساسية التالية:

1- في مقابل (العمل الأدبي) المتمثل في شيء محدد، فإن (النص) هو

مجرد نشاط، وإن وضع (المؤلف) فيه هو مجرد وضع احتكاك؛ وهو لا يحيل إلى مبدأ بداية، أو نهاية، وإنما هو يحيل إلى غيبة الأب، وبالتالي يبدد مفهوم الانتماء..

2- يمارس (النص) التأجيل الدائم، واختلاف الدلالة (10) فهو مثل اللغة (مبني)؛ ولكنه ليس مغلقاً، ولا متمركزاً، بل هو لا نهائي، لا يشير إلى فكرة معصومة، بل إلى لعبة مخلعة؛ وهو لا يجيب على الحقيقة، بل هو يتبدد إزاءها..

3- (النص) مفتوح، وإن القارئ المتلقي ينتجه في عملية مشاركة، وهذه المشاركة ليست هي الاستهلاك، وإنما هي اندماج القراءة، والتأليف في عملية دلالية واحدة، بحيث تكون ممارسة القراءة إسهماً في التأليف، ناهيك بأن (النص) نوع من (اللذة)، بل إنه واقعة غزلية..

وعلى هذه الشاكلة، يكون (النص): - فعالية كتابية، ينضوي تحتها كل من المؤلف الباث، والقارئ المتلقي، وبنتيجه التواصل، والمشاركة اللذين بينهما يكون (النص) جزءاً من - كلام مموّض - في منظور كلامي معين..

وبذلك يصبح (النص) مجرد (إحصاءات)، مجرد (بريق) خاطف من الومضات العابرة في فضاءات لا متناهية.. وهناك يصير (النص) يقيم لنفسه نظاماً لا ينتمي إلى النظام اللغوي، ولكنه يظل على علاقة معه (II) هي علاقة التماس والتجاوز، والاقتران والتشابه..

كريستيفا

في مقالها: - النص المغلق - ، حيث تتحدث (جوليا كريستيفا) عن أيديولوجية الرواية، أي وحدتها، ووظيفة التداخل النصي فيها، وتحلل ما يتعلق بهذه الوظيفة، تبدأ (جوليا كريستيفا) تحليلها بتقديم تعريف للنص يبرز تخلقه، قالت:

- بما أن السيميائيات ليست فقط خطاباً، فإنها تتخذ كموضوع لها ممارسات سيميائية عديدة، تعتبرها (عبر لسانية)، أي متكونة من خلال اللسان، ولكن غير قابلة لأن تختزل في المقولات التي تلتصق به في أيامنا هذه..

من هذا المنظور، نحن نحدّد (النص) كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلية يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط

عديدة من الملفوظات السابقة عليه، أو المترامنة معه، فالنص إذن (إنتاجية) وهو ما يعني:

أ- إن علاقته باللسان الذي يتموضع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صداقة/بناءة)، وبذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية، لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

ب- إنه ترحال للنصوص، وتداخل نصي، ففي قضاء (نص) معيّن تتقاطع، وتتفاى ملفوظات عديدة، مقطّعة من نصوص أخرى(12)..

لكم هو تعريف (كريستيفا) للنص، وشرحها له، بترجمة فريد الزاهي، والمقصود منه أن (النص) هو أكثر من خطاب، لأنه يفيد توزيع نظام اللغة، كاشفاً في الأساس، عن العلاقة التي بين كلمات الأخبار المباشر فيه، وبين الملفوظات السابقة عليه، إذ هو يمثل عملية (تناص) تتقاطع، وتتفاى فيها ملفوظات متنوعة..

إن علاقة (النص) باللغة إذن هي من قبيل إعادة توزيع نظامها، (صدماً) أي تفكيكاً، ثم (تسوية)، أي إعادة بناء، مما يجعله صالحاً لأن يعالج بمقولات منطقية، أكثر من صلاحية المقولات الألسنية الصرفة له..

(النص) إذن عملية إنتاجية، أو عملية تقييس(13)، أي هو نشاط توالدي، يبتعث المعاني، بحيث تكون مقوماته اللغوية محل قياس، بعد أن كان يظن أنها مقاسة على النظام اللغوي الإيصالي.

النص يبتعث توالدية اللغة

ومن هذه الوجهة من النظر، يعرف (النص) أيضاً بأنه المكان الذي يتموضع فيه (التمعين) سينيقيانس، وإن (الوحدة) فيه لا تعود العلامة، سيني، وإنما المجموع الدال، أو أيضاً المركبات الدالة، والتي بعيداً عن أن تتسلسل بشكل طولاني، سوف ينضم بعضها إلى بعض بشكل تعددي فتولف النص(14)..

إن عملية توليد (نظام دال) لا يمكن، في نظر جوليا كريستيفا أن تكون واحدة، وذلك لأنها لا تخضع لـ (مركزية الذات)، أي ليست موضوعاً لمركز التنظيم للمعنى في النص، والذي أي المركز يعود عادة إلى المؤلف، وإنما هي

(عملية تعددية) عبر تفاضلات، وفروقات تصير تتجمع في فضاء مفتوح من (الخلق، والتدمير) الذاتيين.

وبذلك يصبح النص (انزياحاً) بين اللغة الطبيعية التي تمثل الأشياء، وبين ما تحتها من حجم، أو سماكة للاستعمالات الدالة، فتختمر الدلالات بنفس ماديتها، من داخل اللغة، حسب لعب عملي، غريب عن (الإيصال)، يكسب المفردات قياسيتها، أي تصبح هي المقيسة، حسب تعبير قاموس المنظمة العامة للتربية، والثقافة، والعلوم وتلك هي الإنتاجية، أو التقييس..

وبالفعل، لقد قاومت (جوليا كريستيفا) الاستعمال الإيصال للغة، وذهبت إلى أن (النص) يضيء (القدرة التوالدية) التي للغة، فيبعثها، وهذا يعني أن النص لم يعد خاضعاً لمثالية المعنى وإنما هو يخضع لمادية (لغة الدال) الذي ينتج آثار المعنى..

وبذلك لم يعد (الخطاب) وحدة مغلقة، وإنما هو الآن محلّ اختراق (التناص) له، وأيضاً محل انتشار وظيفة تنظيمية في مستوياته، تجعل قراءته ممكنة.. وأن اللقاء الذي يتم فيه بين النظام النصي المعطى، وبين الأقوال، والسلاسل التي يشملها، أو يحيل إليها، يشكل (وظيفة التناص)، والتي يمكن ترجمتها إلى قراءة تكشف عن السياق التاريخي، والاجتماعي للنص(15).

التحليل السيمي والعلامية

وعلى هذه الشاكلة، يكون (النص) وحدة أيديولوجية، كما أن التعرف إلى خصوصية (النظام) الذي يهيمن عليه يصيرُ حيزَ دراسته من مجرد (دراسة بلاغية) لنوع من الأنواع الأدبية، إلى (دراسة علامية) لأنماط الكتابة فيه(16).

وبالفعل، بدلاً من (التمفصل الطبيعي) الذي للغة في النص، تقدم كريستيفا (تمفصلاً مزدوجاً)، هما: تمفصل ظاهر النص، الفينوتكست، وتمفصل توالدية النص، الجينوتكست، الأمر الذي دفعهما إلى اصطناع التحليل السيمي(17)..

و(التحليل السيمي) نسبة إلى سيم، جمعها سيمات، أي الوحدة المعنوية الصغرى، أو المعنى المفرد للكلمة، وهو تحليل تستعير (جوليا كريستيفا) مفاهيمه الضرورية من علوم أخرى غير الألسنية، مثل الرياضيات، والتحليل

النفسى، بحيث تكون ممارسته هي التدليل على الكيفية التي تكون فيها توالدية النص ظاهرة..

وهنا تجدر الإشارة إلى أن العلاقات بين توالدية النص، (الجينوتكست)، وبين ظاهرة، (الفينوتكست) ليست مثل العلاقات التي بين: - بنية عميقة- ، و- بنية سطحية- ؛ وإنما توالدية النص، (الجينوتكست) هي النص معتبراً كانبائية، وليس كبنية، فليس الجينوتكست بنية محددة، إذ يظل النص مجموعة علامات، هي (مبنية)، ثم مهدمة، ثم مبنية من دفعات(18)، وهكذا..

وهذا يعني العودة إلى الاهتمام بـ (مركزية الذات) في اللغة، وعلى الخصوص في الأدب، وبالتالي عن ذاتية المؤلف فيه، بدءاً من الامتدادات اللاشعورية حتى بروز المقابل الاجتماعي.. وقد أوضحت جوليا كريستيفا في كتبها العلمية، والنقدية(19)، أن تحولات (اللغة الأدبية) تمثل الممارسة الجدلية لذات داخل اللغة، وأن التاريخ هو مجموعة نصوص أكثر منه تاريخية دون لغة..



■ الهوامش

Analyse du discours	تحليل الخطاب	Énancé	ملفوظ
Analyse propositionnelle	تحليل القضايا	Échantillon	عينة
Sémiologie	علامية	Stop	قف
Texte	النص	Notion	مفهوم
Continuité	استمرارية	phrase	جملة
Structuralisme	بنوية	proposition	فضية
Inter	تناص	Syntagme	تركيب
Textualité	تداخل نصي	Autonomie	استقلالية
Idéologie	وحدة النص	Clôture	انغلاقية
Sémiologie	علم العلامات	Contiguité	افتزان
Inter	عبر	Ressemblance	تشابه
linguistique	اللسانية	Connotatif	حاف
Productivité	إنتاجية تغييس	Signification	دلالة
Signifiante	تمعين	Aspect	مظهر
		A. verbal	مظهر لفظي
		A. syntaxique	مظهر تركيبى
		A. sémantique	مظهر دلالي

- 1- 2- 3) قاموس الألسنية، لاروس، باريس 1972، ص486
- 4- 5- 6) - القاموس الموسوعي لعلوم اللغة، لـبـكـرو وتودوروف، باريس، سوي 1972-
ص375-376، وأما (الدلالة الحاقفة) فيعكسها النص بجملة، ومردها الموقف
الانفعالي للاستعمال اللغوي عامة..
- 7- ثم ينتقل (تودوروف) إلى الحديث عن المحاولات القديمة في تحليل النصوص السرديّة،
وهي محاولات وصفية، صورية، وأولية، لم تبلغ درجة التنظير، ونجدها عند
(لوتجاس)، و(ماراندا)، ثم عند (بريموند)، ثم عند (فريدمان)، وهي تستهدف تحولات
السرديّة، وعلى الخصوص نتائج الوساطة فيها، أي عملية التحول، وأشخاصها، وقد
تميزت تحليلات (فريدمان) بتصنيفها للحيكات، مثل الحيكات التي تطور نأزمات
الأبطال، ومصائرهم، أو الحيكات التي تصوّر طباعهم، وتخصياتهم، أو الحيكات التي
توضح فكرة السرديّة نفسها..
- 8- القاموس الموسوعي لعلوم اللغة، ص443-453
- 9- (نظرية النص) لروان بارث، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي،
بيروت 1988، وانظر كتاب: مقالات في الأسلوبية- للدكتور منذر عياشي، نشر
اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 1991، ص137، وكتاب: - بلاغة الخطاب وعلم
النص- لـدـكـتـور صلاح فضل، عالم المعرفة، أب 1992- ص229.
- 10- وفي نظر بارث أنه، في سيميولوجية الأدب، يكون (النص) أقرب إلى البلاغة منه إلى
الألسنية، إذ تترس أجزاءه متحررة من مرجعية المحتوى، ومفتوحة على الإيحاءات،
وعلى التأجيل المتواصل للمعنى..
- 11- وهنا يؤكد آرث على انفتاح النص على (التفسير)، وأن تحليله يجب أن ينتج إلى تبيان
(الشيفرات)، كود أوسفن، التي تهيمن على المؤدى الدلالي فيه، فيميز خمس (5)
شيفرات يقوم عليها النص، هي:
- 1- شيفرة الأحداث، وما بينها من علاقات، 2- شيفرة الثقافة، أي الأفكار، والقيم المنحكمة
بالكتابة، 3- الشيفرة التضمينية، وتتعلق بالشخصيات ومزاجها، 4- شيفرة التفسير،
وتتعلق بلغة النص، ثم 5- شيفرة الموضوع، تيم، حيث يكون النص بمثابة حقل
رمزي للمعاني، وسبق أن شرحنا ذلك في كتبنا السابقة..
- 12- هذه المقاطع أخذناها من كتاب: - علم النص- ص21، والذي جمع فيه (فريد
الزاهي) أربع مقالات لجوليا كريستيفا، هي: النص وعلمه، النص المغلق والانتاجية
المسماة نصاً، والشعر والسلبية، ترجمها، ثم أطلق عليها عنوان علم النص، ونشرت
في دار توبقال في الدار البيضاء، 1991.
- 13- بترجم مصطلح (بروديكتيفيته) بإنتاجية، وأيضاً تقيس؛ وهو يعود إلى جوليا كريستيفا،
ويقصد التوالدية اللغوية، من كون النص جعل من (اللغة) عملاً لاكتشاف عمل اللغة،
وهذا التقيس يظهر كنتيجة لإيحاءات النص، والسماكة الدلالية التي له بين السطح،
والعمق، وتجد في القاموس الموسوعي لعلوم اللغة، السابق الذكر، مقالين لفرانسوا
فال، إحداهما عن معنى الانتاجية، أو التقيس، ص445-448، والأخرى عن علم

العلامات والتحلل السيمي، ص 449-453.

14- (التمعين) سينيقيانس هو ابتعاث المعاني بدلاً من إعطاء دلالة معينة، وهناك عدة ترجمات لمصطلح سينيقيانس، مثل عملية الدلالة، أو الدلائية، أو الدلالة أيضاً، إلا أن أصلها هو التمعين، ونقول جوليا كريستيفا: - إن (التمعين) سينيقيانس، بخلاف (الدلالة) سينيقيانسون، لا يمكن أن يفهم على الإيصال، أو التمثيل للأشياء، أو التعبير، إن (التمعين) يضع المؤلف في النص لئس كباعت إسقاطات، وإنما كضياح - انظر القاموس السابق الذكر..

15- (التناص)، أو التداخل النصي في الكتابة، له وظيفة تنظيمية، إذ أنه يظل متصلاً بعملية الاتصاف والنحويل، الجذريين أو الجزئيين، للعديد من النصوص الممتدة في نسيج النص، وهو الأمر الذي جعل دراسته تتطلب (مقاربة) ترى في هذه النصوص (حواراً) لممارسات متنوعة، وإن (جوليا كريستيفا) في هذا الخصوص تتوسع بمفهوم (حوارية) الخطاب، وهو مفهوم يعود إلى باخثين، فتجعل منه مفهوم (تعددية) الخطاب..

16- وذلك أن المقصود من تحليل الأدب في نظر جوليا كريستيفا هو تقديم كشف حباب عن (التوادية الذاتية) داخل اللغة، والتي تقوم بدور فاعل وحقيقي، فردي أو جماعي، ثم الكشف عن المفوضية، كعملية نرمبر، مما هو عودة إلى الاهتمام بمركزية الذات..

17- انظر كتاب: - النفاذ - لروجية فايول، باريز 1978 - ص 319؛ وانظر مقالة فرانسوا فال السابقة الذكر، في القاموس الموسوعي لعلوم اللغة، ص 447.

18- في حين، في المقابل، كان (فان ديچك) منذ مطلع السبعينيات، يعمل على تحويل البلاغة إلى نظرية للنص، وذلك في المسار العام الذي اتخذته وقته دراسات مجموعة من العلماء، مثل سبلتر، وتولمان وغيرهما، إلا أن تحليلات (فان ديچك) للأبنية النصية، ثم دعونه إلى تأسيس ما أسماه ب - علم النص - قد ميّزه، و - علم النص -، في نظر فان ديچك هو الإطار العام لثنى البحوث، والمظاهر التقنية التي لا تزال تنعت ببلاغية، وهو كعلم يحاول وصف النصوص، وتحديد وظائفها، والجدير بالتنويه هنا أن الباحث الألسني د.صلاح فضل هو من نفس المدرسة، ويدين بمبادئها، انظر كتابه بلاغة الخطاب وعلم النص، السابق الذكر، ص 245 وما بعدها، إلا أن كثيراً من هذه المبادئ هي في رأينا محلّ نظر، فاقننسى التنويه..

19- وأبرز هذه الكتب هي: اللغة هذا المجهول، 1969، سيميوتيكه، من أجل تحليل سيمي، 1969، تقديم فنية دبستوفسكي، 1970، نص الرواية، 1970، ثورة اللغة الشعرية، 1974، الخطاب التعددي، 1977 وغيرها.. وقد ظلت كريستيفا فيها مخلصاً لعلم العلامات، والتحليل العلامي، ولذلك يعتبر النفاذ تنظيراتها، وتطبيقاتها تخدم البنيوية، كما تخدم التفكيكية على السواء..



الفصل الثاني الأدبية والنص

الشكلايون الروس أول من نبّه إلى أن (النص) منظومة هي تحدّد وظيفة الأدوات الأدبية، إذ أصبح موضوع الأدب على أيديهم، هو (الأدبية)، وليس أي موضوع نفسي، أو اجتماعي، أو تاريخي آخر الخ..

فقد بزغت في روسيا، في أواسط العقد الأول من القرن العشرين، حركة أدبية، نقدية تزعمها (شك洛夫سكي)، جعلت همها تكريس على الأدب، من أساس تحديد موضوع الدراسة الأدبية، وقد كانت (جماعة أو بوياز)، واسمها الكامل هو: - جمعية دراسة اللغة الشعرية-، ومركزها بطرسبورغ، ثم (حلقة موسكو اللغوية) هما الرائدتين لهذه الحركة الأدبية، النقدية، وبفعل اهتمامهما باللغة، اتجهتا إلى الاهتمام بالنص الأدبي نفسه..

كانت (حلقة موسكو اللغوية) تطمح، بحكم تخصصها اللغوي، إلى توسيع مجالات الألسنية، لتشمل الشعرية، ومن أبرز أعضائها وقتها (رومان جاكسون)، والذي صار يغذي الحركة بدراساته، ثم عندما غادر موسكو إلى تشيكوسلوفاكيا عام 1920، نقل مبادئها معه إلى (حلقة براغ اللغوية).

وفي المقابل، كانت (جماعة أو بوياز) تضم إلى جانب زعيمها فيكتور شك洛夫سكي، بوريس ايخنباوم، وأوسيب بريك، ويوري تتبانوف، وبوريس توماشيفسكي وغيرهم، وكلهم مهتمون بتحديد موضوع الدراسة الأدبية، إلا أن الحركة تعرضت للنقد بعد قيام ثورة أكتوبر، إذ هاجمها تروتسكي في كتابه: - الأدب والثورة-، واتهمها بـ (الشكلاوية)، ثم مال زعيمها شك洛夫سكي عنها، وأعطى نفسه للواقعية الاشتراكية..

وأثر ذلك، ضعف تأثيرها، وانصرف أعضاؤها إلى معالجة موضوعات خاصة، مثل تفسير النصوص وما شابه، إلا أنها ظلت لها الريادة في إبراز (دور اللغة) في الأدب، ودراسته.. كما ظهرت آثارها على النقد الجديد الانكليزي، والأميركي في الأربعينيات، ثم الخمسينيات، أو على النقد الألسني، البنيوي الأوروبي، وخاصة الفرنسي في الستينيات..

في المبادئ النظرية

كانت الدراسات الأدبية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، تستند إلى (المقاربة التكوينية)، والكشف عن (طرائق) نشوء الأعمال الأدبية، مما كان يفضي إلى تقليص أهميته (الأدبية) لحساب الاعتبارات النفسية، والاجتماعية، والتاريخية، بحيث كانت الدراسة الأدبية وقتها ركازاً من الفلسفة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والتاريخ وعلم الجمال.. وعندما تحرك (الشكلاونيون الروس) في أوائل القرن العشرين للعمل، كانت الدراسة الأدبية تخوض كل غمار، فتدرس الأدب، وما حول الأدب، مع التركيز على إظهار صلة الأدب بالمؤلف، والبيئة، والعصر، فعمل (الشكلاونيون الروس) على تخليص الدراسة الأدبية من ورطتها، وراحوا يفكرون في إمكان قيام نظرية للدراسة الأدبية.

ومن هنا عملوا على تحويل دارسي الأدب، وطلابه عن اهتماماتهم بعلم النفس، أو علم المجتمع، أو التاريخ، إلى تبين حقيقة الدراسة الأدبية، وعلى الخصوص (طبيعة) هذه الدراسة، وتمييزها، أي تمييز الوجود المستقل الذي لها، مع تحديد موضوعها..

ويقول (أيخنباوم) في تعريفه بمبادئ الشكلاونية الروسية: - .. إن كل ما تتميز به هو محاولتها إنشاء علم مستقل للأدب، مهمته دراسة المادة الأدبية، بالمعنى الدقيق للكلمة، والسؤال بالتالي فيها ليس كيف يدرس الأدب؟.. وإنما هو ما هي (الماهية) الفعلية لموضوع بحث الدراسة الأدبية. ، عن النظرية الأدبية الحديثة، ص37.

وبفعل اتجاه الشكلايين الروس إلى إظهار (الخصوصية الأدبية)، وتحديد ما هو أدبي، وما هو غير أدبي، وتحليل أدوات الأدب، اتهمهم خصومهم بـ (الشكلاونية)، في حين هم بريئون منها، ويقول (أيخنباوم) إنهم لم يكونوا شكلايين، وإنما كانوا (مخصصين)، ص43، أي أنهم كانوا يهتمون بالخصوصية الأدبية..

ويقول (أوتول وشويمان) في معجم المصطلحات الشكلاونية: - ... إن تسمية (شكلاوني) لهذا المشروع النظري خاطئة، ولم تكن الجماعة هي التي أطلقتها على نفسها، وإنما أطلقها عليهم الخصوم، ثم أورد قول (أيخنباوم) أنهم كانوا (مخصصين)، أي يدرسون الخصوصية الأدبية، ص44...

في تعريف الأدب والتغريب

وقد استبعد (الشكلائيون الروس) جميع التعاريف التي تصف الأدب بأنه (تعبير)، أو (محاكاة) أو مزيج بينهما، وعرفوا الأدب تعريفاً فرقيماً، وأنه: - يتكوّن من الفروق التي بينه، وبين نظم الواقع-؛ وأن علمه، أو دراسته هي مجموعة من (الفروق)، هي كما يقول ايخنباوم (الخاصيات) التي تميز الأدب عن أية مادة أخرى، ص36.

وهذه الفروق في (الشعر) مثلاً، هي الفروق التي يتضمنها التعارض الذي بين اللغة العادية، واللغة الشعرية؛ سيما وأن (الشعر) من طبيعته يعمل على (التغريب)، أي رفع الألفة التي بيننا وبين الأشياء.. ولا يمكن تعريف الشعر من الداخل، إذ ليس ثمة مواضيع متميزة، حتى المواضيع الرومنطية تراجعت مؤخراً أمام المواضيع العادية، والمبتذلة، كما أنه لا يمكن تعريفه بأدواته، إذ هي في تطور مستمر، ولا بدّ بالتالي من مقارنته بما ليس شعراً..

وأما (التغريب)، فهو مفهوم يقصد منه، كما يقول (شكولوفسكي): نزاع الألفة مع الأشياء التي أصبحت معتادة، أي هو (2) مضاد لما هو معتاد، فالمشي فعالية عادية، وآلية، ولكن (الرقص) مشي محسوس، نتحسسه في دقته (3)، وكذلك هي الحال في الشعر، إذ في اللغة العادية تلفظ (الكلمة) بشكل عادي، وآلي، في حين هي في الشعر محرفة، مخففة..

إن (اللغة اليومية) تتحول في الشعر إلى لغة غريبة، كما أن الأصوات تبلغ فيه درجة عالية من البروز، لا يختلف (الكلام الشعري) عن الكلام العادي بمجرد أنه يتضمن مفردات، وبنيات لا نجدها في اللغة العادية، وإنما أيضاً لأن (الأدوات الشكلية) التي للشعر، كالتقافية، والإيقاع، تؤثر في الكلمات العادية، فيتجدد إدراكنا الحسي لها، ولبنيتها الصوتية..

الأدبية والنص

لقد أصبحت (الأدبية)، أي الخصائص التي تجعل من الأدب أدباً هي محل الدراسة، وموضوع علم الأدب، فوجد الشكلائيون الروس أنفسهم مضطرين إلى العناية بالخصائص الشكلية، وخاصة (الأدوات)، كالتقافية، والإيقاع، والجرس، والمفردات، والبنيات، واللغة عامة، وهي في نظرهم الوسيلة الأساسية لتحقيق (التغريب)..

وقد أكد (جاكيسون)، و(تنبيانوف) ذلك عام 1927، حين شدّدا على أنه من الحيوي أن ندير ظهرنا للزرعة الرامية إلى إعادة الدراسة الأدبية إلى سابق عهدها، مجموعة متفرقة من المقالات الوصفية، والتاريخية، بدلاً من كونها علماً منسقاً، ص42، الأمر الذي استلزم التمسك بالطبيعة الفرعية للأدبية نفسها ويورد (أوتول وشوكمان) في معجم المصطلحات الشكلانية، السابق الذكر، قولاً في هذا الخصوص لجاكيسون، مفاده أنه - إذا كان لعلم الأدب أن يغدو علماً حقيقياً، فإن عليه أن يعترف ب (الأداة) كبطل وحيد له- ، ص43، وهو ما استتبع أيضاً عمل الشكلانيين الروس على تطوير موقفهم من نظرية (الفن كتقنية)، والتي تحدثوا فيها كثيراً..

وذلك إن إمكانية فقدان (الأدوات الأدبية) قدرتها على التغريب أدت إلى التمييز بين (الأداة)، وبين (الوظيفة.. إذ أن المفعول التغريبي للأداة لا يتوقف على وجودها كأداة، وإنما على وظيفتها ضمن العمق الأدبي الذي تظهر فيه، فالأداة الواحدة يمكن أن تستخدم في تأدية مجموعة متنوعة من الوظائف المختلفة، كما يمكن لأداءات مختلفة أن تشترك في تأدية وظيفة واحدة..

وفي حين كانوا يرون أن العمل الفني، والأدبي هو مجرد (محصلة) لأدواته، أخذوا يرون أن (الأدوات الأدبية) هي نفسها خاضعة للإدراك وأثره في (التغريب) أو أن التعارض بين المعتاد، والمغرب متوضع داخل الأدب نفسه، وهو ما سيعمل تنبيانوف على شرحه بشكل أوضح(4).

التصدير والعامل المهيمن

وفي نظر (تنبيانوف) أن النص الأدبي يتكون من عناصر ذات علاقة متبادلة، وتفاعل متبادل فيما بينها.. فهناك (عوامل مهيمنة)، و(عوامل عادية) في كل نص أدبي، وأن النص الأدبي يكتسب وظيفته الأدبية من خلال (العامل المهيمن) فيه فقط، وهو عامل التصدير..

كان تنبيانوف يعتقد أن أية منظومة تفترض تصدير مجموعة من العناصر، يسميها بالعامل المهيمن، وأن العمل الأدبي يصبح أدباً بالعامل المهيمن.. وبينما كان (شكولوفسكي) يرى أن (الشكل) هو في حد ذاته (عامل تغريبي)، أصبحت الأهمية الآن للعلاقة المتبادلة بين العناصر المصدرة، والعناصر الثانوية..

وبذلك أصبح (موقع) التعارض، والفرعية بين (التغريب)، و(الاعتيادية)

داخل العمل الأدبي نفسه، الأمر الذي مكّن الشكلانيين من الحفاظ على الطبيعة الأدبية الخصوصية التي لاهتماماتهم، فرأوا في (النص الأدبي) كياناً، أي بنية، أو منظومة، هي تحدّد وظيفة الأداة، وتقرر ما إذا كانت هذه الأداة مصدرة، أو اعتيادية..

يضاف إلى ذلك أنهم ظلوا بعيدين عن (علم الجمال)، كما ظلوا يتجنبون مواقف (الفن للفن)، والتي كانوا يرونها متصلة، مؤكدين دائماً على (الأدبية)، وأنها تسمح بمصافحة عناصر غير أدبية، دون أن يؤدي ذلك إلى نبذ الخصوصية التي لهذه الأدبية، المهم هو استقلال الوظيفة الأدبية، هذا الاستقلال الذي يسوغ قيام علم أدبي".

المؤلف

وعلى هذه الشاكلة، أهملت الشكلانية الروسية دور (المؤلف) في بناء الأدب، وذلك لأن موضوع الدراسة الأدبية أصبح (الأدبية)، وليس أي موضوع فرعي آخر، نفسياً كان، أو اجتماعياً، أو تاريخياً، ويقول (أو سيب بريك): - تقترح أوبوياز أنه لا يوجد شعراء، أو شخصيات أدبية، بل هناك شعر، وأدب - ، ص 47.

وبذلك أصبح (المؤلف) في نظرهم، مجرد أداة، يتطور بواسطتها الأدب، إنه مجرد خبير بعمله، فالشاعر مثلاً هو مجرد عامل يرتب المادة التي يصادف وجودها بين يديه، وليس فرداً عبقرياً، أو صاحب رأي..

وهذا الموقف يعني في حقيقته (نفي) العلاقة السببية بين (السيرة الأدبية)، وبين (المؤلف)، وبالتالي بينهما، وبين الأدب، وقد أخطأت الدراسات الأدبية القديمة حين اعتبرت أن (السيرة الذاتية) هي علة النص، وأصله.. على العكس، أن السيرة الذاتية لا قيمة لها، إلا حين تكون (حقيقة أدبية)، أي سيرة أسطورية مخترعة اختراعاً، كما عند الرومنطيين الذين جعلوا من حيواتهم وبنيات شعرهم، وأدبهم، وأنثى يستخدمها علم الأدب كنتاج أدبي ثانوي..

الواقع

(والواقع) أيضاً في نظر الشكلانيين الروس عديم الأهمية في كتابة الأدب، أو في دراسته، وتحليله (5).. إن الشكلانيين الروس يثمنون، أي يقدرّون قيمة

(الشكل الأدبي) من خلال تغريباته، وليس من خلال قدرته على المحاكاة، وأن التبدل في الواقع لا يقرر بالضرورة التغيير في الشكل الأدبي..

وإذا كانت (الأدوات التقليدية) تعطي إحساساً بالواقع، إلا أنه ليس هناك أداة أكثر واقعية من غيرها، و(الواقع) يلعب دوراً ثانوياً في بناء الأدب.. وذلك لأن (الأداة) في الأدب، إما أن تستخدم بسبب تأثيرها التغييري، أو أن تكون (محفزة)، أي مستترة تحت قشرة من الواقعية(6).. وأن (الواقعية) بالتالي نتاج ثانوي، عرضي، لنمط من الكتابة، وليست محاكاة مباشرة للواقع..

الفكر

أما بالنسبة إلى قضية (الفكر) في الأدب، فإن المعنى، أو الدلالة عامة مسألة غير مطروحة في عرف الشكلايين، فليس للمعنى في رأيهم أي شأن، فهو مثل الواقع يدخل الأدب كجزء من المادة المتوافرة التي يستخدمها الأدب بوساطة (الأدوات الوظيفية)، إلا أن الشكلايين يتعاملون مع الحقائق اللفظية، وليس مع الفكر، أو المعنى..

ومن هنا، لا قيمة للتمييز بين (الشكل والمضمون) عندهم، بل إنه لا جدوى من هذا التمييز، إذ أن (الشكل) يظل هو الأساس، كما تظل الأولوية له، بحيث يظل يتوقف المضمون عليه، فعلى الشكل يتوقف المضمون في نظرهم، وليس العكس، كما كانت الحال عند المنظرين القدماء..

إن (الشكل) إنما يتطور، ويتقرر بوساطة الأشكال الأخرى، وأن العامل الفاعل في ذلك هو: - التفاعل - بين المادة، والأداة.. فالأدوات تفعل فعلها في المادة، وتحول مظهرها الخارجي، مما تعكسه الأدبية، وتقدم الشروح فيه..



■ الهوامش:

1- اعتمدنا في هذه الدراسة على كتاب: - النظرية الأدبية الحديثة - ، لأن جفرسون، وديفيد روبي، الذي صدر في لندن عام 1982، وقد ترجمه إلى العربية (سمير مسعود)، وصدر ضمن منشورات وزارة الثقافة بدمشق عام 1992،

والتاب دراسة مقارنة للمذاهب الأدبية، والنقدية، استقطبت تحليلات المؤلفين فيها ما يسمبانه بـ (النص الأدبي)، والذي يتمثلانه تمناً عادياً، على أنه (نتاج أدبي)، هو بمثابة رسالة اتصال، بين المؤلف، والقارئ تماماً كالرسالة التي تحملها اللغة إلى المتلقي، ص 17،

ومن هنا اعتبارهما (الأدب): - الرسالة/النص- كما هما يقولان، تدور حول أمر ما، من مضمون أو واقع، تحملها اللغة.

هذا التمثل للأدب حصراً تحليلات الكتاب في تبين (الدور) الذي يعطي للغة، بصفتها: - واسطة النص- ص18- كما هما يقولان أيضاً. ثم توضيح العلامة بين النص والمؤلف، والنص والقارئ، وأيضاً النص والواقع، والنص والفكر، أوضح المؤلفان أحوالها في هذه المذاهب الأدبية، والنقدية المختلفة.

2- يقول (شكوفسكي) في مقالته - الفن كتقنية- التي تعود إلى عام 1917، أن وظيفة الفن هي جعل المرء يحس الأشياء، جعل الحجر حجراً، أي تجديد إدراكنا للعالم الواقعي - ثم يقول إن هذا التجديد كتحدد، أي كغاية، ليس بذى أهمية خاصة، إذ لا يعدوان يكون ذريعة للإنتاج الفني، ص52.

3- وفي مقالته: - حول صلات أدوات بناء المسرودات، وأدوات الأسلوب عامة - التي تعود إلى عام 1919، يقول (شكوفسكي): - الرقصة مشية محسوسة، وتعبير أدق، هي متبنة نظمت بحيث تصبح محسوسة-، ص39.

4- كانت وجهة نظر الأروائل من الشكلانيين، مثل شكوفسكي، وغيره، تعتبر العمل الأدبي مجموعة من (الأدوات التقريبية)، ثم صار ينظر إليه كـ (منظومة)، هي التي تحدد وظيفة الأدوات، وهي، أي المنظومة، التي تقرر ما إذا كانت هذه الأداة، أو تلك، مصدرية، أو ثانوية.

5- القاعدة البديهية عند الشكلانيين الروس أن (الأدب) ينشأ من الأدب الذي يسبقه وليس من أي مصدر غير أدبي، ولذلك يعقد (الواقع) قيمته عندهم، إن في المبدعات، أو في تحليلها، ونقدها.. ناهيك أن المبدأ الأساسي عندهم أن (الأعمال الفنية) تفسر وفق قوانين الفن، وأنها لا تستقي مبرر وجودها من صفتها الواقعية..

6- يطلق (شكوفسكي) على النتاج المتضمن إحالة إلى واقع خارجي (المجتمع)، ويعزوه إلى العاطفة الجمالية، كما يقابله بـ (نظرية) الأداة.. وفي نظره، إن (الأداة) أما أن تستخدم بسبب تأثيرها التغريبي، أو أن تكون (محفزة)، أي تكون مستترة تحت قشرة من الواقعية، ص53، وما يحيل إليه من مراجع..

7- بدلاً من مقابلة الشكل بالمضمون، يميز (الشكلايون الروس) بين المادة، أو الموضوع، وبين الأداة.. إلا أنهم يرون أن مفهوم (المادة) يمكنه باستمرار أن يشمل عناصر الشكل، ولذلك يسجلون عادة انتقال (مركز النقل) بينها، وبين الأدوات، بل إنه غالباً ما ينتقل مركز النقل في نظرهم إلى (الأدوات)، والتي يركزون تحليلاتهم عليها، مثل (بنية) العرض، أو (التلاعب اللفظي) في الدباجة، أو (أسلوب) العرض.. وفي رأيهم أن (الأدوات) التي فقدت وظيفتها في عملية التغريب، مثل الأفكار، أو مثل جوانب الحياة الواقعية هي جزء من (مادة) الأدب، ولكن ما إن يصبح (الشكل) مصدراً فإنه يستحيل الحديث عن أي مضمون غير الشكل نفسه..



الفصل الثالث
البنية الأدبية والأسلوبيات

تعود أهمية الألسنية في التنظير الأدبي، والنقدي إلى كونها تتطور باستمرار، فتزيد من طاقاتها التفسيرية، وعلى الخصوص إلى كونها تستند إلى (النظرية السوسورية) في العلاقة، والعلاقات اللغوية، التي كانت مسؤولة عن هذا التطور؛ كما أرسيت قاعدة (البنوية) في علم اللغة، والنقد الأدبي، ودعمتها كحركة فكرية تعتبر أشكال الحياة الاجتماعية، والثقافية خاضعة لمنظومات من العلاقات اللغوية، أو المنظومات الموازية للغة..

مفهوم العلاقة عند دي سوسور

ذهب دي سوسور إلى أن (اللغات) هي عبارة عن منظومات مكونة من علامات، وأن (العلاقة اللغوية) تتألف من عنصرين: - الصورة الصوتية- أو بديلها المكتوب، ويطلق دي سوسور عليها مصطلح: - الدال- ثم- المفهوم، ويطلق عليه مصطلح: - المدلول- إلا أن العلاقة بينهما علاقة اعتباطية وفرقية، لأن الارتباط بينهما تواضع عرفي، وليس ثمرة علاقة طبيعية..

كيف نفهم إذن قدرة العلامة على (الدلالة)، أو قدرة اللغة على (توليد المعنى)؟.. يجب دي سوسور بأن وظيفة العلامة تتوقف على علاقتها بالعلامات الأخرى، أو بدقة أكثر تتوقف على اختلافها عنها، فنحن لا نميز (الكلمات) بفضل خصائص لها أصيلة، بل بفضل اختلافها بعضها عن بعض، ويقول دي سوسور: - اللغة تشتمل فقط على فروق - ص 77.

ينتج عن ذلك أن علينا كي ندرس الكيفية التي تؤدي بها (اللغة) وظيفتها، جعل موضوع البحث، ليس العلامات الفردية، المنعزلة، بل أن تدرس (العلاقات) القائمة بين هذه العلامات، وذلك لأن (اللغة) ليست كتلة من الوقائع المنفصلة، وإنما هي (منظومة) مغلقة على نفسها، ووظيفة كل عنصر فيها تتوقف على موقعه ضمن المجموع..

ومن هنا المقابلة التي يقيهما (دي سوسور)، داخل المنظومة اللغوية بين العلاقات الركنية، والعلاقات الترابطية، (العلاقات الركنية) سنتاجماتيك هي

العلاقات الأفقية الجمعية، مثل العلاقات التي تتألف منها كلمة: شجرة، و(العلاقات الترابية) أسوسياتيف علاقات استبدالية، يقال عنها اليوم برادغمية. هي تكملة لفكرة الطبيعة الفرقية التي للعلاقة اللغوية، إذ من أجل التمييز بين العناصر اللغوية، لا بد من الرجوع إلى علاقات الغياب..

نحن نتعرف إلى (المعنى)، ونضيفه على إحدى كلمات السلسلة المتعاقبة، عن طريق وضعها ذهنياً أمام (خلفية) من الكلمات الأخرى غير واردة في السلسلة، هي في آن واحد تشبهها، وتختلف عنها.. وأن (الفرق) في اللغة لا يمكن أن يكون وظيفياً، إلا من خلال اقترانه بـ: التشابه، والاختلاف..

يضاف إلى ذلك أن (دي سوسور) يميز في دراسته للغة بين (المنظومة اللغوية)، وبين (الكلام) الذي تعززه أيضاً تحدده المنظومة اللغوية.. وفي رأيه أنه ينبغي على أي عالم يهدف إلى إظهار كيفية أداء اللغة ووظيفتها، أن يتخذ من المنظومة اللغوية موضوعاً لبحثه، وليس الكلام..

البنية الوظيفية عند مدرسة براغ

مع مدرسة براغ برز مفهوم (البنية) إلى الوجود كما صارت التحليلات البنوية تحتل مكان الصدارة في البحث، ففي دراسة اللغة أصبحت (البنية) هي البديل عن مفهوم (العلاقات اللغوية) عند دي سوسور.. وفي دراسة الأدب حلت (البنية) محل (الشكل والأداء) عند الشكلايين الروس..

فقد نظرت مدرسة براغ إلى الأدب على أنه (بنية)، فنظرت إلى العمل الشعري على أنه (بنية وظيفية) لا يمكن فهم عناصرها إلا من خلال ربطها بالمجموع(3).. ويقول (فانتشيك) أنه ينبغي على العالم اللغوي دراسة القوانين البنوية للمنظومات اللغوية كافة(2)..

إن تعريف النص الأدبي بأنه (بنية) يعني النظر إليه كمجموعة من العلامات المترابطة، وليس كأداة، أو كشكل(3).. ويقول (موكاروفسكي) إن النص الأدبي يجب أن ينظر إليه على أنه (علاقة أحادية) حيث تكون الدوال والمدلولات خاضعة لمنظومة أحادية، ومعقدة من العلاقات(4).

ومن حيث أن هذا المفهوم الجديد لا يميز بين نصوص أدبية وبين أعمال اتصال عادية، راحت مدرسة براغ تشرح الفارق الذي بين البنيات الأدبية والشعرية، وبين البنيات غير الأدبية عن طريق توسيع مفهومها الشكلائي عن (الوظيفة)..

كان مفهوم (الوظيفة) الشكلاني يتعلق بالأدوات الأدبية ضمن نصّ معيّن، فراحت مدرسة براغ تطبقه على أشكال اللغة عامة.. وقد عبر عن ذلك (جاكيسون) في محاضراته: - الألسنية وأفق الشعرية - التي ألقاها أمام مؤتمر في أميركا عام 1958، وهي تركز إلى مقولات كان اقترحها (موكاروفسكي) قبل أعوام..

هناك في رأي (جاكيسون) ستة وظائف مختلفة، تقابل العوامل الستة التي ينبغي توفرها في أية عملية اتصال، وهي: 1- الباث، أو المخاطب بكسر الطاء، 2- المتلقي، أو المخاطب بفتح الطاء، 3- السياق، 4- السنن أو الشيفرة، 5- وسيلة الاتصال، ثم 6- الرسالة نفسها..

إن (الوظيفة) تتألف بتركيز رسالة على أحد هذه العوامل، فالتركيز على (الباث) يعطي (الوظيفة الانفعالية) التي تعبر عن عواطفه، ومشاعره، والتركيز على (المتلقي) يعطي (الوظيفة الافهامية)، أو الطليبية، أي وظيفة التأثير على المتلقي، والتركيز على (السياق) يعطي (الوظيفة الاحالية)، أو المرجعية، والتركيز على (السنن) أو الشيفرة يعطي (الوظيفة الماوراء لغوية)، والتركيز على (الرسالة) نفسها يعطي (الوظيفة الشعرية).

إن النص الأدبي يتضمن عادة هذه الوظائف بدرجات متفاوتة، إذ هي تشكل تسلسلاً هرمياً بحسب الغلبة النسبية لكل منها.. فإذا كانت (الوظيفة الشعرية) هي الغالبة وصفت الرسالة بأنها أدبية، أو جمالية، ويحدث ذلك وفق مبدأ التخريب، وسنعود إلى رأي جاكيسون في الشعرية بعد قليل وبذلك تمكنت (مدرسة براغ) من إبراز الخصائص المميزة للنص الأدبي، أو الشعري، وفي الوقت نفسه الإقرار بعلاقته بالمؤلف، وأيضاً بالسياق الاجتماعي.. وذلك لأن (الوظائف) رغم غلبة إحداها على الأخرى في النص، وتمييزها له عن غيره، تظل شيئاً من الوجود، وعلى الناقد أن لا يجهل ذلك، أو ينكر صلة الأدب بالواقع، بل بتدبره، ويتدبر الخصائص الداخلية للنص..

وهذا يعني أن مدرسة براغ أعادت طرح نظريات الشكلانيين، ودمجتها مع تصوراتها الخاصة في الألسنية، وعلى الخصوص وضعها في إطار سيميولوجي علامي، ويقول (موكاروفسكي) أن الأعمال الأدبية - حقائق أدبية - بمعنى أنها تمثل أنواعاً مختلفة، ومعينة من العلاقات التي لا يمكن فهمها إلا ضمن نظرية عامة في العلامات، ص 86

الأسلوبيات

ويذهب (ديفيدروبي) إلى أنه في أيامنا، أي في الربع الثالث من القرن العشرين، غالباً ما نعامل نظرية مدرسة براغ، أو نظرية جاكيسون في الوظيفة الشعرية على أنهما من - الأسلوبيات - رغم أنهما لا تدعيان لنفسيهما ذلك، ثم يقول أنه يطلق مصطلح (أسلوبية) على: - الدراسة التي تركز على الأشكال الأدبية للنص - كما يطلق مصطلح (أسلوب) على: سياق الاستخدام الأدبي للغة - ص 104.

وهناك في نظره (6)، أربع طرائق تنظر بها الأسلوبية إلى لغة الأدب، وأسلوبه، وهي: I- كون الأسلوب زخرفة، أو 2- كونه دلالة ذاتية أر 3- كونه تمثيلاً، أو 4- كونه نمطاً، ثم يوضحها، ويضرب عليها الأمثلة فيما يلي:

الأسلوب كزخرفة

أقدم هذه الطرائق هي الطريقة التي تنظر إلى الأسلوب على أنه (زخرفة)، إذ كانوا يفترضون أن الكتابة تصبح جميلة عند إضافة الزخارف اللغوية إليها، كالمحسنات البديعية من جناسات وطباقات وما شابه.. ومع ذلك، لا بد من التنويه أن القدماء نادراً ما افترضوا أن (الأسلوب) يتحسن باستخدام التتميق، على العكس، إن استخدام التتميق كان ينظر إليه وقتها، من خلال علاقته بدرجة الأسلوب، والمستوى الذي تقتضيه الأنواع المختلفة للكتابة..

وفي كتاب: - المحاكاة - الذي كتبه أورباخ بين عامي 1942-1945 يعرض المؤلف نماذج متنوعة تمثل (الواقع) في الأدب الغربي، من هو هوميروس إلى العصر الحديث، وبالتالي هو يؤرخ لهذا التمثيل، والأشكال الأدبية التي مثل بها، وقد اعتبر كتابه من الكتب الرائدة في دراسة الأسلوب الأدبي..

إلا أن نظرتة إلى (الأسلوب) على أنه (زخرفة) ظلت تقلل من الحظوة التي كان يجب أن ينالها عند الدارسين، بالإضافة إلى أنه حصر نفسه ضمن النظرية الكلاسيكية عن الأسلوب الجليل، أو السامي.

وذلك أن النظرية الكلاسيكية كانت ترى أنه يتعين على الأسلوب الذي يعالج (مسائل جدية) أن يكون غير واقعي، بمعنى أن يحذف كل إشارة إلى الحياة اليومية مستخدماً لغة أكثر إحكاماً وشفافاً من لغة الاستعمال اليومي العادي..

وأما (المسائل الجديدة)، فإنه بالإمكان معالجتها بأسلوب واقعي، أي باللغة العادية، شريطة أن لا يؤدي ذلك إلى الجمع بين مستويات أسلوبية مختلفة، وفق ما يقتضيه مبدأ (اللياقة في درجات الأسلوب).. وقد أظهر أورباخ مع ذلك، كيف أن الأدباء قد تخلوا في كتاباتهم عن (مبدأ اللياقة) لصالح معيار أكثر عصرية، تغدو فيه (الجدية) و(الواقعية) منسحمتين..

الأسلوب كدلالة ذاتية

وهنا يقول (ديفيد روبي) أنه سيحلل رأي (ريفاتير) في الأسلوب، على الرغم من أن (الانحراف اللغوي) كما تمثلته مدرسة براغ، أو (التكافؤ) كما تمثلته جاكبسون يخدمان تركيز الانتباه على الرسالة..

فقد أظهر (جاكبسون) أن (الوظيفة الشعرية) تتعلق بتصريف الكاتب، أو الشاعر بالمفردات، والتركيب على جدولي (الاختبار، والتوزيع)، حيث قال: - يُسقط أو يرمى مبدأ التكافؤ أو التعادل من (محور الاختيار)، إلى (محور التوزيع) فيرفع التكافؤ، أو التعادل إلى مرتبة الأداة المكونة للسلسلة المتعاقبة.- ص91.

إلا أن (ريفاتير) يرد على جاكبسون في ذلك، بأن جاكبسون لا يميز الملامح اللغوية التي يمكن للقارئ إدراكها، عن الملامح التي لا يمكن له أن يدركها، أو هو لا يدركها فعلاً(7)، ثم يضيف أنه ما دام أن (البنية اللغوية) تتضمن فقط العناصر التي تولد استجابة القارئ، فإن التشديد يجب أن يكون على القارئ..

وعلى هذه الشاكلة، فإن (الوظيفة الأسلوبية)، أي ما كان يقول جاكبسون عن وظيفة شعرية، تتكون فعلاً من أرجحية عامل (الرسالة) أو الميل في النص نحو الرسالة، إلا أن هذا الميل في نظر ريفاتير ليس نتاجاً للتعادلات، أو لخرق عرف خارجي، وإنما هي ثمرة خرق (داخل النص) نفسه، إذ يمكن للغة العادية أن تكون مصدراً للتأثير الأسلوبي، وأن الحكم في ذلك هو (القارئ)..

ومن هنا ذهب (ريفاتير) إلى اعتبار (الأسلوب) مصدراً مهماً من مصادر التأثير الأدبي، وعرف (الأسلوب) بأنه يتكون من تأسيس نمط معين من الانتظام اللغوي الذي يؤدي إلى إثارة توقعات لدى القارئ.. في حين كان (جاكبسون) يعرف (الأسلوب) بأنه تكافؤ، أو تعادل في المزج بين جدولي (الاختبار، والتوزيع)- أي ما كان يقول عنه دي سوسور العلاقات الركنية، والعلاقات الترابطية..

الأسلوب كتمثيل

يقول (ديفيد روبي) أنه يعني بـ (التمثيل) استخدام اللغة بهدف عكس محتوى النص، أو تعزيره، وذلك أسوة بمبدأ بوب بأن على الصوت أن يكون صدى للمعنى - ويتجلى (التمثيل) في الائتلاف الصوتي، وأثره في الرمزية الصوتية.. وأن (أسلوبيات) التمثيل، والتي في رأيه يمثلها (سبترز)، تتعمق الصلة التي بين الملامح الفردية للغة النص، وبين الملامح الفردية التي لمضمونه..

وفي مجموعة من المقالات نشرها عام 1948 تحت عنوان: - الألسنية والتاريخ الأدبي- يطلق (سبترز) على منهجه في التحليل الأسلوبي تسمية (الدائرة الفيلولوجية)، حيث يذهب إلى أن عملية (الدراسة الأسلوبية) عليها أن تبدأ من أي (تفصيل في النص يلفت اهتمام المحلل، سواء لأنه يمثل انحرافاً عن أنماط الكتابة القائمة، أو لأنه يمتلك دلالة على العمل الأدبي ككل)..

إن الخطوة الأولى في نظر سبترز (خطوة حدسية)، يربطها المحلل بانطباعه عن مجمل العمل الأدبي، أو بشعوره حياله، مما يفرضي به إلى تعديل ذلك الانطباع، ثم يرجع المحلل بحركة دائرية (رحلة الذهاب والإياب) إلى تفاصيل أخرى بغية ربطها بالانطباع العام لكل عضوي، وبذلك يتوصل المحلل إلى الأصل الروحي المشترك، إلى الجذر السيكلوجي لتعدد مزايا النص اللغوية(8).

وقد حلل (سبترز) قصيدة للشاعر (بيتس)، هي: - ليدا وطائر التم- والتي تتحدث عن اغتصاب زيوس لليدا، فيركز على متتالية الزمان/ المكان..

وفي نظر سبترز تعرض القصيدة (مفارقة) هي أن القوة الطاغية للحظة واحدة تولد أحداثاً لا يتضح معناها إلا على (امتداد) الزمان، ويقترح سبترز أن تكون القصيدة احتجاجاً على الآلهة التي تسمح للجنس أن يكون نتاجاً للقوة غير المصحوبة بالمعرفة، في الوقت الذي تجعل منه قوة حاسمة..

المهم، أن سبترز أقام تحليلاته بحركة بين الوصف المحدد للبنى اللغوية، وبين (تفسير) معنى القصيدة ككل، فأظهر صلة المضمون باللغة..

إلا أن الملاحظ هنا هو أن هذا الاتجاه التحليلي إذ كان يوافق اتجاه مدرسة براغ في (الاهتمام بالمضمون)، إلا أن مدرسة براغ كانت تعالج المضمون كمنظومة علامية ترتبط عناصرها فيما بينها، في حين أن (سبترز) عالجه في إطار الانطباع الإجمالي الذي تركه في المحلل(9) والذي ربط التناسل بالحدث

المأساوي الذي في مولد هيلين، وحرب طروادة..

الأسلوب كنمط

يقول (ديفيد روبي) إن (النمط) هو الطريقة التي يمكن أن نَمِيزَ بها نصاً ما، أو مجمل أعمال مؤلف ما، أو أعمال مجموعة من الكتاب، أو فترة أدبية بكاملها، وفق نماذج نمطية من الاستخدام اللغوي.. وبذلك هو يربط عادة بأمور واقعية خارج النص، مثل فلسفة المؤلف، أو مثل حركة أدبية..

ويدل (ديفيد روبي) على هذه الطريقة بالتحليل الأسلوبي الذي قام به العالم الألسني (هاليداي) لقصيدة (بيتس)، السابقة الذكر: ليدا وطائر التم - فهو تحليل يؤكد فقط على النماذج الأدبية اللغوية المتميزة في النص، دون ربطها، أو ربط النص بعوامل خارجية..

فقد قدم (هاليداي) في مقالة بعنوان: - الألسنية الوصفية في الدراسات الأدبية (10) - تحليلاً أسلوبياً لقصيدة بيتس، إلا أنه طرح فيها نقاطاً مختلفة عن النقاط التي كان سبترز قد طرحها، وهي:

1- إن لجوء بيتس المتكرر إلى (أداة التعريف)، ضمن تراكيب تتألف من اسم تسبقه صفة هو لجوء غير عادي، لدرجة أن (الأداة) فيه لا تعود تعرف شيئاً..

2- إن الكلمات الفعلية في القصيدة قد جردت من (الصيغة الفعلية) إلى حد بعيد، فأغلبها أسماء فاعل، أو أسماء مفعول، أو مصادر، وذلك مبالغة في الاستخدام..

3- كلما قَلَّتْ (فعلية الأفعال) في القصيدة، عظمت طاقة معناها الجذري، مما جعل بعض الكلمات تظهر بمظهر أقوى، رغم أنها أقل فعلية..

وبذلك قدم (هاليداي) وصفاً للملامح اللغوية التي تميز النص، دون أن يتطرق إلى أي تفسير للعمل الأدبي، كما فعل سبترز.. ناهيك بأن محاولة (سبترز) تتصل بمحاولات منطري التفسير الألمان، وخاصة ديلثي، ونظريته في الدائرة التفسيرية..

وأما (هاليداي)، فإنه يترك (الدلالة الأدبية) للمتخصص الأدبي.. وفي رأيه أنه ليس بمقدور (الألسنية) أن تقدم مفتاحاً للسمات الأدبية الخصوصية، أو دليلاً

للتفسير، وإنما كل ما هي تستطيع فعله هو تقديم وسيلة لوصف النص، على أساس نظرية لغوية عامة..

وهذا معناه أن عمل المحلل الألسني يقتصر على (ربط النص) باللغة التي كتب بها، وبذلك تصبح (الأسلوبيات) دراسة مقارنة لأنماط التفضيلات التي يظهرها الكاتب في اختصاره للغة، ضمن المصادر اللغوية التي في متناوله.. أو لنقل بعبارة أخرى، تدرس (الأسلوبيات) تواترات الاختيار النسبية التي تميز لغة النص عن لغة غيره، أي هي، كما يقول (هاليداي): - تطبيق للألسنية، أكثر منها توسيع لها، ص102.



■ الهوامش

- 1- (البنية) مفهوم أكثر اتساقاً من مفهوم الشكل، أو مفهوم الأداة، وذلك لأنها تشمل جميع أوجه النص الأدبي، بدءاً من الصوت، وانتهاء بالموضوع، كما أنها تتضمن العناصر المغربية، وغير المغربية على السواء..
- 2- فاتسيك، نصوص لمدرسة براغ في الألسنية، لندن 1964.
- 3- (الأدوات) في عمل أدبي معين هي العناصر التي بانث (مغربية)، واكتسبت (وظيفة أدبية).. وتقابلها (المواد)، والتي هي عناصر غير مغربية ..
- 4- موكاروفسكي، الوظيفة الجمالية، العرف والقيمة، كحقيقتين اجتماعيتين، وقد ظهر الكتاب عام 1936.
- 5- وبذلك يتميّز (المضمون)، أي المعنى الأدبي في الموضوعات عن (العالم الخارجي)، وفي الوقت نفسه يرتبط به.. فمن جهة، هو يدرس ويحلل بوصفه (تأليفاً دلالياً)، وليس بوصفه (انعكاساً) لعوامل خارجية، ثم من جهة ثانية، بنتيجة التغريب، وتفكيك العلامات في حد ذاتها، يربطنا بالواقع، أو كما يقول (موكاروفسكي): - يؤدي إلى وعي متجدد بطبيعة الواقع المتنوعة، المتعددة.
- 6- كنا عرفنا في كتبنا، ودراساتنا السابقة بأفاق الأسلوبية، اتجاهاتها، ومناهجها، وقد أثرنا هنا التعريف برأي (ديفيد روبي)، لشموليته، ص103 وما بعدها من النظرية الأدبية الحديثة السابقة الذكر.
- 7- ونجد مثل هذا الحكم في تطبيقات (تودوروف)، إذ يقول في كتابه نظريات الرمز، باريس 1977، ص346، إن علاقات التكافؤ التي يصفها (جاكسون) تتضمن نوعين من (البنية)، هما:

1- المتشابهات في الشكل اللغوي، والتي تتضح فوراً للأذن، والعين، (وهي العلاقات الركنية، أو الإقفية عند دي سوسور)، كما أنها هي التي تساهم في إحداث التأثير الشعري والأسلوبي، ثم 2- التجمعات وفق التصنيفات القواعدية، وغيرها، (وهي العلاقات الاستبدالية، أو الشاقولية عند دي سوسور)، وهي تعتمد على قدرة القارئ على (تصنيف) الملامح اللغوية للنص، وبالتالي هي غير ذات أهمية شعرياً، سيما وأنها قد تكون محتجبة عن القارئ..

8- سبتزر، مقالات حول الأدب الإنكليزي، والأميركي، بريستن، 1932- ص3- 13.

9- وهكذا يظهر للعيان كون (سبتزر)، وأيضاً (أورباخ) ينتميان إلى التقليد الفيلولوجي الأوروبي، أكثر من انتمائهما إلى تقاليد الألسنية الحديثة، واجتهاداتها..

10- نشرها (هاليداي) في مجلة الدراسات الإنجليزية المعاصرة، القسم الثالث، أديرب، 1964- ص37.

11- الدراسة اللغوية للنصوص الأدبية، في كتاب مقالات حول لغة الأديب، لشايمان وليفيل، بوسطن، 1967- ص217- 223، وانظر النظرية الأدبية الحديثة، ص119.



الفصل الرابع
ظاهرة الأسلوب ما هي . . ؟

يذهب الأسلوبيون، والنقاد الأسنويون إلى أن (الأسلوب) ظاهرة تلازم تحقق العملية اللغوية، المحكية منها، أو المكتوبة، وأنها، بنتيجة تجذرها في التعبير الإنساني، تتكشف بدءاً من مستوى (الجملة)، وتراكيبها المختلفة، كما في أحوال الاستفهام، والتعجب، والتهمك، والسخرية وغيرها، والتي تترك طابعها على القول.. إلا أن مجالها الحقيقي، هو (النص)، والذي يتسع لمقاصد البث اللغوي، كما يتسع للتفنن في الكتابة، فيكشف عن (فرادة) صاحبها، الأمر الذي رجح عند المنظرين كون (الأسلوب) طريقة خاصة للبث للخطاب اللغوي، وخاصة الكاتب، والأديب، في التعبير عن نفسه(1)...

مع التعاريف

و(لغة)، تعني كلمة استيلوس في اللاتينية (الازميل)، أو (المنقاش) للحفر، والكتابة، وقد كان اللاتين يستعملونها مجازاً للدلالة على شكلية الحفر، أو شكلية الكتابة، ثم مع الزمن اكتسبت دلالتها الاصطلاحية، البلاغية، والأسلوبية، وصارت تدل على الطريقة الخاصة للكاتب في التعبير..

وجاء في (لسان العرب): الأسلوب يقال للتسطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، و(الأسلوب) الطريق، والوجه، والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، و.. (الأسلوب) الفن، يقال أخذ فلان في أساليب القول، أي في أفانين من القول(2)..

وقد قدمت (تعاريف) متنوعة(3) في مشاربها، مختلفة في اتجاهات أصحابها في تمثل الأسلوب(4)، ويمكن، من وجهة نظر أسنوية، عرض أبرزها فيما يلي:

1- (من زاوية المتكلم)، أي - الباث - للخطاب اللغوي، (الأسلوب) هو الكاشف عن فكر صاحبه، ونفسيته، يقول (افلاطون): - كما تكون طبائع الشخص يكون أسلوبه- ويقول (بوفون): - الأسلوب هو

الإنسان نفسه- ويقول (جوته): الأسلوب هو مبدأ التركيب النشط، والرفيع، الذي يتكمن به الكاتبُ النفاذ إلى الشكل الداخلي للغة، والكشف عنه- ..

2- (من زاوية المخاطب)، أي - المتلقي- للخطاب اللغوي (الأسلوب) ضغط مسّط على المتخاطبين، وأن التأثير الناجم عنه يعبر إلى الإقناع، أو الامتاع، ويقول (فاليري)، وأيضاً جيد أن (الأسلوب) هو سلطان العبارة: ويقول (ستاندال): (الأسلوب) هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملايسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه، ويقول (ريفاتير): - (الأسلوب) هو البروز الذي تفرضه بعض لحظات تعاقب الجمل على انتباه القارئ، فاللغة تعبر، والأسلوب يبرز-

3- (من زاوية الخطاب)، أو لنقل النص نفسه، (الأسلوب) هو الطاقة التعبيرية الناجمة عن الاختيارات اللغوية.. وقد حصر (شارل بالي) مدلول الأسلوب في تفجر طاقات التعبير الكامنة في اللغة، ويعرف (ماروزو) الأسلوب بأنه: - اختيار الكاتب ما من شأنه أن يخرج بالعبارة من حالة الحياد اللغوي إلى خطاب متميز بنفسه ويعرفه (بييرغيرو) بأنه - مظهر القول الناجم عن اختيار وسائل التعبير التي تحددها طبيعة الشخص المتكلم، أو الكاتب، ومقاصده..

الأسلوب ثمرة عمل

وفي كتابه: مقال في فلسفة للأسلوب- ، 1968 يعمل (غرانجه) على تأسيس (أسلوبية خاصة) تشمل كافة نشاطات الإنسان، وعلومه، ولذلك اعتبر (الأسلوب) ثمرة للعمل، وإن المرور من اللاشكلي إلى المبني ليس مجرد توضع صورة جاهزة، وقادمة من الخارج، وإنما هو، مثل كل انبنائية، ينتج عن (عمل) يضع الشكل والمضمون في علاقة بعضهما مع بعض، في الحقل المستكشف، أو لنقل بعبارة أخرى، إن (الأسلوب) هو الحل الشخصي الذي يقدمه الفرد للصعوبات التي في عمل بنائي ما..

كل ممارسة عملية تعكس، في نظر (غرانجه)، (أسلوباً)، والأسلوب لا ينفصل عن الممارسة العملية، كما أنه في الأساس يخص مجال (الدلالات).. و(الدلالة) هي ما يتحدد من وضع واقعة في، (أو داخل) مجموعة؛ والممارسة

العملية هي (الفعالية) منظوراً إليها في سياقها الحركي، وعلى الخصوص في الظروف الاجتماعية التي تعطيها (دلالتها) في عالم معاش فعلاً...

وفي نظر غرانجه أن (كيفية) تكامل الشخص مع العمليات المادية التي للعمل هي: - الأسلوب- ؛ وهي ملازمة للممارسة العملية.. وفي المجال الأدبي إن بنائية اللغة الأدبية هي نفسها (عمل)؛ و(الأسلوب) ينشأ عن فك اللحمة التي بين البنيات، وبين الدلالات، وخاصة الحافة منها..

تعددية الشيفرة، السنن

إن (العلامات) في نظر غرانجه نوعان:

1- بعضها أحادي الدلالة، محدّد المعنى، مثل إشارات مورس البرقية، أو إشارات الاختزال؛ فهذا النوع لا يدخل في باب الأسلوب..

2- والبعض الآخر متعدّد الدلالة، وغير محدّد المعنى، تتكشف له (شيفرات) مختلفة، نحوية ولغوية ودلالية، تشكل أسلوباً يصلح أن يكون موضوعاً للدراسة الأسلوبية..

و (الشيفرة)، أي السنن كود، هي مجموعة من الضوابط يلتزم بها كل من الباحث للغة، والمتلقي لها.. وإن انتقال الرسالة يتم عبر الشيفرة، السنن؛ وإن (الأسلوب) بالتالي خاصة من خواص الرسالة؛ لأنه (مرمز)، أي يخضع لرمزية العلامات اللغوية، نظامها، وشيفرتها، سننها..

وهذا يعني أن العلاقة بين الأسلوب وبين الشيفرة السنن علاقة ضرورية... ناهيك بأن شرط قيام (الأسلوب) في نظر غرانجه، هو: - تعددية الشيفرة- ، بحيث أن الدلالة غير الاصطلاحية، وخاصة الدلالة الحافة هي التي تولد الأثر الأسلوبي؛ وهي سمة من سمات الفرد، وفرادته، وبها تتجلى قدرة المبدعين في إبداعهم، ص189..

الأسلوب وتنظيمه للخطاب

وذهب (جاكسون) إلى أننا لا يمكننا تعريف (الأسلوب) خارج الخطاب اللغوي كرسالة، أي كنص يقوم بوظائف إبلاغية في الاتصال بالناس، وحمل المقاصد "إيهم.. فالرسالة تخلق (الأسلوب)، إلا أن الخطاب الأدبي خطاب متميز بفعل أن (الوظيفة الشعرية) هي التي تغلبت فيه؛ فهو خطاب مركب في ذاته، ولذاته..

إن البنية اللغوية للرسالة تتوقف على الوظيفة السائدة؛ وإن (الوظيفة الشعرية) هي الأكثر سيطرة في النص الأدبي من غيرها.. ومع ذلك، إلى جانب الوظيفة الشعرية تظهر في (الملحمة): - (الوظيفة المرجعية-؛ وفي (الشعر الغنائي): - الوظيفة الانفعالية-؛ وفي (الشعر الحماسي، والاجتماعي): - الوظيفة الإفهامية-، وهكذا دواليك..

وعلى هذه الشاكلة، يكون (الأسلوب) هو الوظيفة المركزية المنظمة للخطاب، وهو يتولد من ترافق عمليتين متواليتين في الزمن، متطابقتين في الوظيفة، هما: (اختيار) المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي الذي للغة؛ ثم (تركيبها) تركيباً تقتضي بعضه قواعد النحو، كما يسمح ببعضه الآخر التصرف في الاستعمال..

إن التطابق بين (جدول التوزيع) الذي للرصف، و (جدول الاختيار) الذي للكلام، يقرر الانسجام بين مفردات النص الأدبي، باعتبارها علامات استبدالية، أي وحدات لغوية، معجمية، تستخدم في عملية الإبداع الأدبي..

وإن (الأسلوب)، كمجتملى للشعرية، هو بالتالي تعادل، أي توافق في البناء، وعلى الخصوص تكافؤ فيه، يرتكز إلى المزج بين مقومات الجدولين، جدول التوزيع، و جدول الاختيار..

مزاي الأسلوب، وأنواعه

وقد ذهب (أرسططاليس) في كتابه: - الخطابة-، ص196 إلى أن (الوضوح) أهم مزاي الأسلوب.. لأن الكلام إذا لم يكن واضحاً، لم يكن أدنى وظيفته اللغوية؛ ومن الضروري أن يظل بالتالي (مناسباً) للموضوع الذي ينقله.. وعلى ذلك، إذا وضعت (الكلمة الأنيقة) على لسان عبد، أو صبي، أو في موضوعات تافهة لا تكون (مناسبة)؛ وذلك في نظر أرسططاليس هو ما يميّز (الشعر) عن النثر، فيمايز بينهما، إذ أن الشعر يتحمل (الغرابة) في القول، والخروج عن المألوف، لأن موضوعاته، وأيضاً أشخاصه، هي عادة خارجة عن المألوف..

والغريبيون، منذ اليونان إلى اليوم يميّزون عادة بين ثلاثة أنواع من (الأساليب)؛ وهي: 1- الأسلوب البسيط، أو السهل؛ 2- الأسلوب المعتدل، أو الوسيط؛ 3- الأسلوب الجزل، أو السامي.. وهو التقسيم الذي يربط هذه الأساليب بالموضوعات التي يعالجها الخطاب اللغوي، وخاصة الخطاب الأدبي..

ولذلك هم يقولون في الأسلوب الأول، البسيط أو السهل، أنه يصلح للرسائل، والحوار؛ وفي الثاني، المعتدل أو الوسيط أنه يصلح للتاريخ، والملهة؛ في حين أن الأسلوب الثالث، الجزل أو السامي يصلح للمأساة.. إلا أن هذا الرأي خلافى، بدليل أن الأنواع الأدبية الحديثة، كالرواية، والمسرحية الاجتماعية تستهلك عدة أساليب تظل فيها ناجحة..

البلاغة والتعبير

لقد ظل التمثل الأساسي للبلاغة أنها (فن القول)، أو فن الكتابة، أو فن التعبير الأدبي.. وقد كان أرسططاليس يتمثل (الخطابة) فناً، هي: - فن الإقناع- أو كانت مباحثها تشمل الإيجاد، والترتيب، والتعبير، والتي ظلت مباحث البلاغة التي ما انفك الغربيون يتوارثونها إلى اليوم، ويجتهدون فيها مبحثاً، مبحثاً..

ورغم أنه، في العصور المتأخرة، تغلبت العناية عندهم بمبحث (التعبير)، والذي يتعلق بصور البلاغة من تشبيه، واستعارة، ومجاز وما شابه، على غيره من المباحث، فإن (البلاغة) رغم معياريتها، وقواعديتها ظلت تخدم (جانب الفرادة) في ذلك، والذي هو جانب الفرادة الأسلوبية؛ ومن هنا قالوا في صور البلاغة أنها صور أسلوب..

إلا أن الملفات للنظر أن تجارب الأدب، في الفترات الأخيرة، كشفت عن بروز أشكال جديدة للتعبير الأدبي، وبالتالي بروز صور بلاغية جديدة، مثل ما يسمى بـ (الصورة)، إيماج، أو ما يسمى بـ (الرمز)، سمبول

فقد أطلق مصطلح (صورة) على الجانب الحسي الذي يمثل العالم في تجربة الإنسان؛ ولذلك شملت التشبيه، والتمثيل، والاستعارة، والشعار، والأسطورة، والرمز؛ رغم أن (الرمز) يتميز بأنه (صورة حسية) ترمز شيئاً محبباً؛ وذلك (5) هو تعريفه الفني اليوم..

بين البلاغة والأسلوبية

والدارسون في البلاغة، والأسلوبية اليوم يعترفون بوجود منطقة مشتركة بين (البلاغة)، و(الأسلوبية) يعملون، كما يعمل علماء النص(6)، على دراستها، والإفادة منها، خاصة ما يسمى بـ(الحزمة الأسلوبية)، أي ما في النص من مؤشرات دالة، أو ذات دلالة: وهي (المؤشرات) التي تتداخلها: - صور

البلاغة؛ وحسّ الجمال، والجمالية..

والدارسون اليوم يعتبرون أن (الانحرافات) التي في النسيج الكتابي الأدبي للنص هي التي تعكس هذه (المؤشرات الدالة)، وحزمتها الأسلوبية؛ وهناك تتكشف مجالات كل من البلاغة، والأسلوبية، وأثار كل منهما في الكتابة الأدبية للنص..

وذلك أن (الأسلوبية) تصافح الملفوظات الأدبية في حسبيتها المباشرة، فتكشف عن خصوصيتها، وبالتالي فرادتها؛ بينما تظل (البلاغة) عند قواعديتها، فتكشف عن حقيقة هذه الفردة في كشفها عن الانحرافات التي في الكتابة..

إن الذي أكد الصلات التي بين البلاغة، والأسلوبية، رغم استقلال كل منهما.. بعض عن بعض؛ أو أيضاً ازدهار كل منهما في مجاله الخاص، الآراء والنظريات التي صارت تقدم في الأدب، والنقد الأدبي، والأسلوب، مثل (خصوصية الأدب) من الوجهة الجمالية، أو (حوارية الكلمة)، وخاصة في الرواية، أو (تحرير المتلقي) من آلية المؤلف، استناداً إلى تعددية الصور البلاغية، أو (الشعرية) كوظيفة في الخطاب الأدبي، أو (الرسالة) الخالقة لأسلوبها، وهكذا دواليك..

تصنيف الأساليب عند غيره

يعرف (بيير غيره) الأسلوب، بأنه: - المظهر الذي في الخطاب ينجم عن اختيار وسائل التعبير، والتي بدورها تحدد ما مقاصد المتكلم، أو الكاتب، وطبيعته. - .

ثم في محاولته تصنيف (7) الأساليب، يصير يربط كل أسلوب منها، وإما بطبيعة التعبير، ومصادره، أو مظهره، فيجد (8):

- أولاً -

بالنسبة إلى (طبيعة التعبير)، هناك قيم مختلفة يتضمنها الخطاب الأدبي؛ وهي إما تترجم الموقف العفوي للمتكلم، أو الكاتب، أو تترجم الأثر الذي يقصد إحداثه في المتلقي:

أ- (القيم العقلية) يترتب عليها أن يكون (الأسلوب) واضحاً، أو صحيحاً..

ب- (القيم التعبيرية) تجعل (الأسلوب) مندفعاً، أو ساذجاً، أو عادياً..

ج- و(القيم الاجتماعية) تجعل (الأسلوب) طاغياً متجبراً أو ساخراً، وهزلياً..

- ثانياً -

وبالنسبة إلى (مصادر التعبير)

أ- من وجهة الخاصية النفسية، والفسولوجية للتعبير، هناك (أسلوب) صفاوي، أو مزاجي، وآخر حزين وآخر نسائي، وآخر طفولي بحسب فارق المراج، والجنس والعمر....

ب- من وجهة اجتماعية التعبير، هناك أساليب للطبقات، وأساليب للحرفيين، وأساليب للعادات والتقاليد..

ج- من وجهة وظيفية التعبير، هناك أسلوب إداري، وأسلوب قانوني، وأسلوب خطابي، وأسلوب أدبي..

- ثالثاً -

وبالنسبة إلى (مظهر التعبير)، هناك

أ- من حيث (الشكل)، أسلوب موجز، وأسلوب استطرادي، وأسلوب تصويري..

ب- ومن حيث (المضمون)، أي الفكر، يكون (الأسلوب) رقيقاً، رقيقاً، أو نشيطاً فيه شهامة..

ج- ومن حيث (تعبيرية) المتكلم، يكون (الأسلوب) شاعرياً، أو تقليدياً وهلم جرا..



■ الهوامش:

(1) وهو التعريف الذي نعتمده في دراستنا، وكتبنا أضفنا إليه في الأساس، أن هذه الطريقة هي الأتق الشخصي لـ (فرادة) الكاتب في كتابته، ويعود إلى الاختيارات التي يقوم بها المؤلف لمفرداته، وتراكيبه، فتصدم المتلقي بما فيها من انزياح عن حادة البيان العادية؛ مما يؤكد أن الأسلوبية هي دراسة هذه الانزياحات، وإن تحليلاتها تطال اللفظ، والمعنى على السواء، انظر فيما بعد..

(2) لسان العرب،

(3) يقول (ابن خلدون): - الأسلوب هو عبارة عن (المنوال) الذي تنتسج فيه التراكيب، أو القالب الذي تفرغ فيه، وهو يرجع إلى الصورة التي ينتزعها الأذن من أعيان التراكيب، وأشخاصها، وهي الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي.

ثم يضيف أن هذا (المنوال) أو القالب، بعد أن ينتزع صورته الصحيحة نحواً، وإعراباً، وبياناً، هو يتسع بالحصول الوافي بمقصود الكلام.. فإن لكل (فن) من الكلام أساليب تختص فيه، وتوجد فيه، على أنحاء مختلفة، المقدمة، طبعة مصر 1327هـ. فصل في صناعة الشعر وتعلمه، ص 666 وما بعدها.

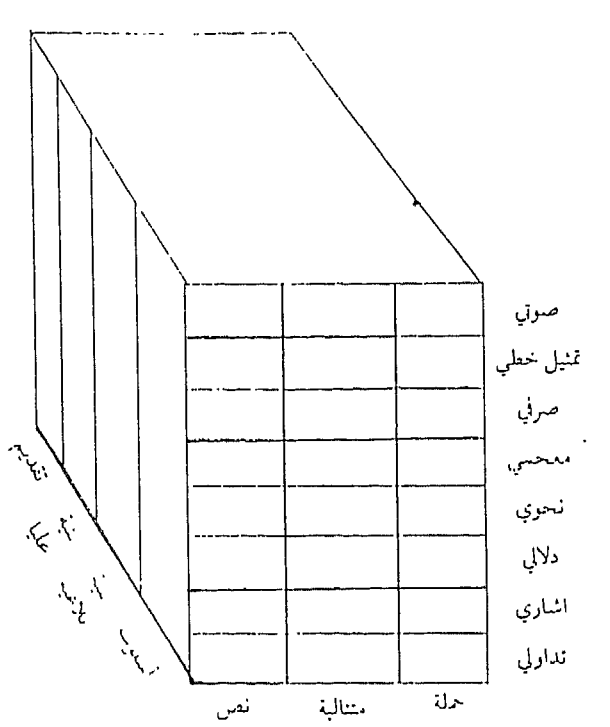
(4) انظر على الخصوص كتابنا: (اللغة والأسلوب)، نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1980، حيث الشروح الوافية في ذلك؛ ويعرف (شوبنهاور) الأسلوب بأنه مظهر الفكر؛ في حين يعرفه (فلوير) أنه هو وحده (طريقة مطلقة) لرؤية الأشياء؛ ويقول (بيير غيرو) أن الأسلوب طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة، وإن (الأسلوبية) هي دراسة (المتغيرات اللغوية) إزاء المعيار القاعدي، فالقواعد هي العلم الذي لا يقوى مسنعمل اللغة على صنعه، في حين أن الأسلوب، هو ما يستطيع صنعه، ومجاله هو مجال التصرف، انظر فيما بعد..

(5) ونحس نعرف الرمز بأنه تثبت للواقع، مع ملائمة مرموزة؛ راع كتابنا اللغة والأسلوب، السابق الذكر، ففبه شروح وافية في ذلك كله..

(6) وفي نظر (فان ديچك) مؤسس - علم النص -، إن هذا العلم الجديد يجب أن يكون إظهار العلم للبحث، والمظاهر التي لا تزال تسمى بلاغية؛ فالبلاغة في نظره، هي السابقة التاريخية لقلم النص، وكانت تصف النصوص، وتحلل الصور الأسلوبية، كما تدرس وسائل الإقناع، مما هو داخل في وظائف الاتصال، ويصنّب اليوم في نظره، في علم النص - ...

وفي تحليلاته، يتجاوز (فان ديچك) الجملة إلى النص، ويصير يهتم ببنية النص نفسه، والتي استخرجها بدراسة ما يسميه بـ(الأبنية النصية)، وهي: 1- أبنية صوتية، 2- أبنية تركيبية، 3- أبنية دلالية، أعتبر أن علينا الوقوف على خصائصها استناداً إلى (عمليات) تتم على مستويات معينة، وداخل وحدات معينة؛ وهذه العمليات هي: أ- الإضافة، ب- الحذف، ج- القلب، د- الاستبدال.

(7) وأما تصنيف الأبنية النصية، فإنه يقوم على القراءة الجدولية، أي قراءة (جدول) يطلق عليه فان ديچك اسم: - مكعب البنية النصية-، انظر الرسم، ويصور العلاقات التي بين الوحدات؛ إذ مجرد (الأشكال) التي تقوم بوظائف بلاغية، وأسلوبية استناداً إلى قراءته عامودياً، وأفقيّاً..



مكعب البنية النصية

- و (المكعب) بوظف ثلاثة أبعاد، هي: - المستوى، والمجال، والشكل - ،
- أ- (المستوى)، وهو الأيمن، هو من ثماني (8) درجات،: صوتية، وتمثيل خطي،
وصرفية، ومعجمية، ونحوية، ودلالية، وإشارية، ثم ذرائعية أو تداولية..
- ب- (المجال)، وهو الأوسط، هو من ثلاث (3) درجات،: الجملة، المتنالية أو
السلسلة، ثم النص..
- ج- (الشكل)، وهو الأيسر، هو من أربع (4) درجات، هي: الأسلوب، البنية
البلاغية، البنية العليا، العرض؛ مما ينتج عنه ست وتسعون (96) وحدة
تتضمن عناصر (البنية النصية)، وما يقوم بينها من علاقات..
- (8) الأسلوبية، اببير غيرو، سلسلة ماذا أعرف، العدد 616، باريز 1975، ص 120 وما
بعدها..

□■□

الفصل الخامس
في البلاغة الجديدة

كانت البلاغة القديمة هي: - فن الإقناع- ، كما يقول
أرسططاليس، وكانت تقوم على تحليل الأقوال الخطابية، أي الخطابة
عامة، هذا التحليل الذي رآه أرسططاليس يقوم على (الجدل)، أي
المحاجة التي تتعامل مع ما هو محتمل، وليس مع ما هو ضروري،
أي تتعامل مع (القضايا المشتركة) الطوبىيك، وتصل بواسطتها إلى
النتائج المتوخاة منها..

كان أرسططاليس يطلق على هذه (القضايا المشتركة) مصطلح (أدلة) جمع
دليل أرجمان؛ واستناداً إلى ذلك اشتق الغربيون مصطلح (ادلال) أرجمنا سيون،
ويقصد عندهم عمل المقاصد، والبرهنة الأدبية عليها، أو حمل الدلالة بحمل
الدليل، أي بما يعادل الكلام في موضوع، مع أشفاعة بمحاجة جدلية تدعمه لدى
المتلقي، سيما وأن البلاغة القديمة، بصفتها خطابية، هي موجهة إلى الجمهور،
وتستهدف الحصول على تأييده لأطروحاتها..

بيريلمان والبلاغة الجديدة

وقد قبل (بيريلمان) بالتعامل (1) مع الدليل (أرجمان)، والادلال
(أرجمانتاسيون)؛ ولكن ليس في حدود (الجدل) كما عند أرسططاليس، والبلاغيين
القدماء؛ وإنما في حدود (الحياة) عامة، أي حدود النشاطات الإنسانية، وخاصة
الأدب؛ ومن هنا أطلق على كتابه عنوان: - بحث في الادلال- ، وأردفه بعنوان
ثان، هو: - البلاغة الجديدة- ، ليشعر الفارئ بجدة هذه البلاغة (2)، وصلتها
على الخصوص باللغة..

يقول (بيريلمان) أننا في العصر الحديث نشاهد (الأيدولوجيات)، كما نشاهد
انتشار (الدعاية، والإعلان)، وعلينا التنبه إلى الجانب المنطقي الذي لذلك كله،
أهو برهاني، أم هو جدلي؟. وتبين حدود قول ما هو محتمل، وتمييزها عن
المحاكمات المنطقية القائمة على المقولات الضرورية؛ ثم يضيف: ومع ذلك، فإن

بحث (الادلال) رغم أنه منطقي، إلا أنه ليس تجريبياً، ولا هو ثمرة المنهجية، والتجريبية..

وحقاً أن (الادلال) يهدف إلى بحث سبل التأثير على أشخاص المتلقين؛ ولكن يجب أن لا يظن أن موضوعه يتصل بعلم النفس التجريبي، أو ما يمكن أن يكون (اختبارات) على فئات من الناس.. فالادلال مختلف عن ذلك؛ إذ هو لا يحصر همه في المشكلات النفسية، والاجتماعية، أو السياسية التي تحللها العلوم التجريبية؛ وإنما هو يهتم ببنية القول: أو لنقل أن الادلال كما اقترح بيريلمان ذلك، يهتم بأدوات الاستدلال في العلوم الإنسانية..

فإذا توجهنا هذا التوجه، وجدنا (الادلال) مبنوثة مظاهره، وحججه على كافة المستويات، وفي شتى الميادين؛ نجد هذه المظاهر، والحجج في (المناقشات العائلية)، كما نجدتها في (الحوارات) بشتى أنواعها العادية، أو المهنية، أو المتخصصة؛ ثم على الخصوص نجدتها في (المحاجات الأيديولوجية)، وتكريسها عقائدها(3)، وهلم جرا..

الربط بين الشكل والمضمون

ولذلك أكد (بيريلمان) على ربط شكل القول بمضمونه، أي ربط مظهره بمادته، وعدم الفصل بينهما.. إذ أن هناك أشكالاً للقول لها تأثير جمالي، من مثل (الاتساق)، أو الانسجام، و(الإيقاع)، أو الجرس وغير ذلك من الخواص الشكلية.. فهذه الأشكال تمارس تأثيراً على (الجمهور) بما تثيره فيه من (عواطف) الإعجاب، أو البهجة، أو الحزن، أو السرور، أو مما يلفت انتباهه إليه، أو تثير فكره فيه؛ فهذه الآليات يجب أن نقصدها عن بحث (الادلال) في البلاغة الجديدة، لأنها وخاصة طرائق الأداء، والحركة، والإشارة فيها هي أقرب إلى المشكلات التي تدرسها معاهد الفنون الدرامية، ومدارس الإلقاء والتمثيل منها إلى التحليل البلاغي، أو الأدبي..

* *

وهنا يميز (بيريلمان) بين (الإجراء الطبيعي)، و(الإجراء المفتعل)، أو المصطنع؛ ف (الإجراء) هو طريقة العمل للوصول إلى نتيجة محددة علمياً، وعملياً؛ ولكن إذا وقع هذا (الإجراء) في التدني، أو شابهته الانحرافات، صار إلى المظهر الكاذب، فاعتبر متكلفاً، مفتعلاً مصطنعاً؛ ولكن إذا كان القائم به أميناً،

ومستقيماً، تكون النتيجة الحصول على المطلوب.. وقد انعكس ذلك على كتب البلاغة، والخطابة، إذ أن كثيراً منها عمد إلى التهويل في (تعداد) إجراءات الإقناع، أو تحليلها، فوصفت بأنها مصطنعة وشكلية؛ ويقول (بيريلمان)، وعلى هذه الشاكلة نجد أنفسنا إزاء (ثنائية متعادلة) هي:

طبيعي ← مضمون ← واقع
مصطنع ← شكل ← لفظ

وبالعادة، عندما يجد المتلقون المستمعون أن الخطاب غريب عنهم، وأن قيمه لا تعنيهم، يقل تجاوبهم معه، وينبرون يتهمون به بأنه مجرد (كلمات).. وكذلك الحال، عندما يجدون أن الخطيب يتكلف في أقواله ويتصنع.. وهنا يتساءل (بيريلمان) كيف نتفادى وهم الخطاب بأنه مجرد إجراء.. ويجيب على ذلك بقوله إننا قد وصل إلى هذا الهدف عندما نتأكد أن الخطاب هو (ثمرة للواقع)، أو نتيجته؛ ثم إن التقنيات تؤدي إلى تفادي فكرة الانفصام بين الشكل والمضمون، ثم ملاءمة الأسلوب للموضوع، وهي الطريق الصائب في ذلك، وتفسر بأنها علامات على (العفوية)، وتساعد على ربط الخطاب بالواقع، وزيادة درجة الاقتناع به..

البلاغة فن تعبير

وبالفعل، يؤكد (بيريلمان) على أنه لا يوجد (أدب) دون بلاغة؛ وأن أدوات البلاغة، كفن تعبير، يجب أن تظل مالكة لفعاليتها الادلالية، فلا تفقدها؛ ويكون ذلك بي(صدق) المنتج للخطاب، وكون خطابه ثمرة واقعه.. وأنذ نتحقق له القيمة الادلالية، وينأى خطابه عن أن يوصم بالإجرائية؛ لأنه يكون طبيعياً، ولا يشعر القارئ إزاءه بأي قلق..

وفي رأي بيريلمان، كي توجد (صورة بلاغية)، لا بد من توفر خاصيتين:
1- أن تكون لها صيغة، تتمثل في أحد المستويات النحوية، أو الدلالية، فتكون بمثابة (بنية)، أو (تركيب) يمكن فك نظامها، بشكل مستقل عن مضمونها..

2- أن يتم استخدام هذه الصيغة بشكل ملفت للانتباه، ويعيد إلى حد ما، إن لم نقل أيضاً إلى حد كبير، عن الصيغة العادية للتعبير..

إلا أن (بيريلمان) لم يتعرض لتحليل (الصور البلاغية)، سواء التي للفكر، أو التي للفظ، وبالتالي لم يقدم أي تصنيف حديث عنها(3)؛ وإنما ظل يستهلك المصطلحات القديمة، كما هي، بل أنه هو نفسه عمد إلى الإبقاء عليها كما هي؛ لأننا إذا درسناها هكذا على حالها القديم وقفنا على ادلالها في نفسها، وأيضاً حدسنا بما تضيفه إلى الادلال الحديث..

وعلى ذلك، فإن ما استخدم من تصنيفات لايسعفنا بشيء ذي بال؛ وهنا يضرب (بيريلمان) مثلاً على ذلك، التصنيف الذي يميز (المجاز العقلي) عن (المجاز اللغوي)، فيقول إنه لم يكن معروفاً عند أرسططاليس، ثم أخذ يفرض نفسه في الحقبة الرومانية منذ القرن الثاني قبل الميلاد وما تلاها، وذلك بسبب الصعوبة التي في الفصل بين العمليات الفكرية، والنحوية، والمرتبطة بعضها ببعض، أصلاً، ثم التعسف الذي في هذا الفصل..

تصنيف وظيفي

يقول بيريلمان بدلاً من النظر في المقابلة بين (صور فكرية)، وأخرى لفظية، كما في البلاغة القديمة، أو أيضاً بين (مجاز عقلي)، وآخر لغوي، علينا البحث عن (الأثر الادلالي) للصورة، أي أن الأهمية الآن هي في نظر بيريلمان لـ(الوظيفة) التي تؤديها الصورة، وهل هي تؤديها كإجراء طبيعي، أم كإجراء مصطنع..

ويمكننا مبدئياً، في رأي بيريلمان، تصنيف (الصور البلاغية) تصنيفاً وظيفياً، إلى ثلاثة أنواع: هي: - صور الاختيار، وصور الحضور، وصور الاتصال-؛ وهذا التصنيف(4) يقوم في الأساس على أن (تأثير) الصور البلاغية يكون في إطار تقديم المعلومات، أو لنقل حمل المقاصد إلى الناس، وأن هذا التقديم للمعلومات؛ أو حمل المقاصد إلى الناس هو مركز لها: - الاختيار، أو الحضور، أو الاتصال-..

فمثلاً: إن (التعريفات البلاغية) صور بلاغية تعتمد على - الاختيار-، لأنها لا تشرح الكلمات التي تقدمها، وإنما هي تبرز بعض مظاهرها دون البعض الآخر؛ وكذلك، فإن (التورية، والكناية، والمجازات) هي صور بلاغية، وتؤدي وظائف - الاختيار- أيضاً..

في حين أن (التكرار) يؤدي إلى زيادة- الحضور-، أي جعل الموضوع

حاضرأ في الذهن؛ وكذلك (المحاكاة الصوتية) الأوندما توبية التي تستحضر الأشياء، رغم أنها كال تكرار، لا تضيف إلى الادلال العلمي شيئاً؛ بالإضافة إلى (التقسيم) للأحداث، والوقائع المتشابهة إلى تفصيلات صغيرة..

وأما (الاقتباس، والتلميح، والتضمين)، فإنها مثل (استدعاء) الشخصيات التراثية، والوقائع التاريخية، تعززُ - الاتصال - ، أي أنها إجراءات أدبية، لغوية، يعمد المتكلم إليها لتعزير تواصله مع المتلقي؛ وهو ما يدرسه (التناصر) حديثاً؛ ناهيك بأن (الأمثال، والحكم) والتي يمكن اعتبارها من التناصر الذي يعزز الرأي برأي من مجاله، وبالتالي يشير إلى التجذّر الثقافي المُسترك، فيخدم - الاتصال - ، ويرقى بالتالي إلى مرتبة الصورة البلاغية(5).

الفعالية الادلالية

وعلى هذه الشاكلة، تكون تحليلات هذه البلاغة الجديدة كشفت عن (الفعالية الادلالية) للغة، وأيضاً مستويات العملية الاستدلالية بين الباث والمتلقي.. وإن (بيريلمان) يؤكد أنه يمكننا مصافحة أفق (المتكلم)، وهو يريد إقناع المستمع بكلامه، دون أن نعود إلى (جدل) أرسططاليس، وإنما نقتيد فقط بـ (الجمهور)، والذي يجب اليوم التوعي له أكثر، وتحديده أكثر...

إن (الجمهور) اليوم ليس فقط جمهور الميادين الواسعة التي كان الخطباء يتوجهون إليه بأقوالهم الخطابية؛ أي أنه ليس مجرد (جمهور استماع) إلى خطيب يتحدث في ساحة عامة؛ وإنما هو (جمهور القراءة)، أي هذه الشريحة الاجتماعية الواسعة من (القراء) ذوي الثقافات المختلفة، وما هم عليه من مستويات، مما يتطلب من الباث للخطاب التوعي لوظيفته، وليس فقط لشكله..

* *

البلاغة فن تعبير، ولا يوجد خطاب أدبي دون بلاغة؛ ولكن مجرد الاهتمام بالجانب الشكلي فيها، أو تلقينا كإجراء مصطنع، سيفقدها فعاليتها الادلالية؛ في حين أنه إذا راعى المتكلم (الواقع)، فعبر عنه، وعبر أيضاً عن نفسه، أمن سلامة ادلاله، وأدلته، وما يتطرق إليها من الهدر، حتى عندما يستعمل الارتجال، والعفوية(6).

وقد قامت في الأونة الأخيرة بحوث علمية لغوية تتعلق بالتركيب النحوية وصلتها بالمجتمع، وحركيته؛ و(بيريلمان) في هذا الصدد يشير إلى مناسبة

(التركيب) للمجتمعات، كمناسبة تراكيب معينة للمجتمعات التي تقوم على المساواة، والمبادرة الفردية، والحرية، ومناسبة تراكيب أخرى للمجتمعات الاستبدادية المؤسسة على الأنظمة التراتبية..

فقد درس الباحث الألماني (ماتشر) اللغة الألمانية، وتراكيبها في المجتمع النازي، مع مقارنتها بغيرها في مجتمعات أخرى؛ وانتهى إلى أن (الصور النحوية) في مجتمعات المساواة تركز على (المحمولات) التي يعيش القائلون وفق قيمها؛ بينما لغة المجتمعات المترتبة تعتمد إلى التحريض، والحث اللذين يكسبان تراكيبها طابع السحر والتقدیس..

وهكذا لا تعود العلامات اللغوية مثل (الأشياء)، بقدر ما هي تتحول هي نفسها إلى (أشياء)، فتحتل مكاناً في سلم القيم، كما تسهم في الشعائر؛ وبينما نجد (اللغة) في المجتمعات الديمقراطية ملكاً لكل الناس، وتتطور بحرية تامة، نجد أن اللغة في المجتمعات المترتبة يتم تجميدها، بحيث تصير تكتسب طابعاً شعائرياً، ومقدساً..



■ الهوامش

(1) الباحث البلجيكي ذو الأصل البولندي (س. بيرلمان) هو صاحب مصطلح - البلاغة الجديدة- ، والذي أتبعته في دراسته: - بحث في الأدل، البلاغة الجديدة- ، عام 1958؛ وتعرف مدرسته في ذلك بمدرسة بروكسل، والتي صارت تخدم البلاغة من زاوية تحقق المظاهر الاستدلالية للخطاب، وليس فقط في الأحوال السياسية، أو القضائية، وإنما أيضاً في جميع امتدادات (الخطاب المعاصر)، الأيديولوجي منه، أو الأدبي وغيرهما؛ وفي رأيها أن أنواع الخطاب المعاصر يقوم على وسائل (إقناع) متصلة بالصور البلاغية؛ وأيضاً تتم بها، سواء منها المحاكمات المحاجة، أو المغالطات الشعرية، وما بينهما من صور، وأساليب للفول..

(2) في المقابل، عمل رواد (جماعة مو) في فرنسا على دراسة ما أسموه ب (البلاغة العامة)، وتدارسوا (العمليات البلاغية) في جملتها، باعتبارها (تحولات)، أو (انحرافات) يتصل بعضها بجوهر (المادة اللغوية) للخطاب، في أحوال حذف وحدات معينة فيه، أو إضافة أخرى إليه؛ كما يتصل بعضها الآخر بعلاقات هذه المادة اللغوية عند تغيير النظام الأفقي الممتد للوحدات بها..

ومن هنا اهتمامات (جماعة مو) بتحليل العلامات التي بين (الأجزاء) المتوارثة للبلاغة، وهي: الإيجاد، والترتيب، والتعبير، ثم الذاكرة، والفعل؛ وهي نفس أجزاء الخطابة، أو

فن الإقناع التي نصّ عليها أرسطاليس، وراحا يتارسون أحوالها عبر (ملفوظات) الخطاب، وملفوظيته، أي عبر الجمل المنفذة التي للخطاب، وأيضاً عبر صورة إنتاجيته النفسية، والاجتماعية..

لقد ميزوا بين (التلفظ) كثمرة ل- الذاكرة، والفعل-، وبين (الملفوظات) كثمرة ل- الإيجاد-؛ كما ربطوا (موضوع الإيجاد) بالمستوى الدلالي، وربطوا (موضوع الترتيب) بالمستوى التركيبي؛ وجعلوا (العبارة) قاصرة على المستويين الصوتي، والصرفي، مما أثر في التصنيف الحديث الذي قدموه لصور البلاغة؛ وبذلك طعموا بحث أجزاء البلاغة العامة، بنظائرها، وأيضاً بما يقابلها في (الأسنوية) الحديثة، واجتهاداتها البنوية وغيرها..

(3) أما بالنسبة إلى مصطلح (ارجمانتاسيون) ادلال، فالبعض يترجمه بـ (البرهنة)، مثل د. صلاح فضل، ويقول في نظرية بيريلمان (نظرية البرهنة)؛ وهذا لا يجوز، لأنه تهاون في الترجمة، ومحافة لروح المادة اللغوية لارجمانتي، كما لا يجوز أن يقول فيها (نظرية الاستدلال)، رغم أن ارجمانتاتيف تترجم باستدلال، وتحليلي وهكذا..

وذلك أن كلمة (ادلال) لغوياً، هي مصدر من أدل، ودلّ، بمعنى أقام الدلالة بالدليل؛ ولكن بفعل الاستعمالات الأرسطاليسية لمصطلح (دليل) بمعنى قضية مشتركة يخدم الجدل، صار مصطلح ادلال يدل على (الكلام) المقصود منه حمل مقاصد معنية ظنية أو محتملة يدعمها..

وبالفعل، إن مصطلح (ارجمانتاسيون) عند الغربيين يفيد (العملية اللغوية) القريبة من التبسط في الكلام حول قضية، ليس بقصد البرهنة المنطقية عليها، وإنما بقصد حملها هي نفسها كأدلة تسهدف إقناع الآخر، ولو في حدود الظن، والاحتمال..

هذا من الوجهة اللغوية، وذرائعيتها، وأما من الوجهة المنطقية، فالمناطقية يقابلون بين مصطلحي (برهنة) و(ادلال) من أساس أن مجال البرهنة هو مجال الصبوريات، ومجال الادلال مجال المحتمل.

وذلك أنه في (البرهنة) كل شيء يكون معطى في المقدمات، والاستنتاجات؛ ولكن في (الادلال) المقدمات هي باستمرار (متزحلقة)، ومعرضة للسقوط؛ كما أن (المقاصد) تتوضح أكثر فأكثر مع الادلال، فتنشأ شيئاً فشيئاً مع الادلال نفسه، أي الكلام فيها؛ بحيث أن الاعتماد عليها تتبدل شدته باستمرار، ثم نظل إلى المقاصد غير ثابتة، وهي نفس بكلام منها..

يضاف إلى ذلك أن مصطلح (دليل)، بنتيجة الذرائعية التي للاستعمالات الأرسطاليسية لمادة ارجمانتي بمداول جدلي، أي حمل المقاصد بحمل ما يدل عليها، صار يفصد أيضاً (الاعتبارات) التي تراعى في هذا الحمل، أي الظروف النفسية، أو الاجتماعية، ومن هنا الاستعمال الشائع لمصطلح (دليل) بمعنى إشارة، أو علامة، سيني؛ كما أن الاستعمالات العادية، والقواميس عند الغربيين تنص على أن مصطلح (دليل) يطلق على مختصر محاضرة، أو كتاب، أو عرض مسرحي، مما يدل على خروج المادة من مجالها المنطقي، إلى مجال الحياة نفسها، حيث بث الكلام، ومظاهره..

(4) وأما (التصنيف) الذي قدمه رواد (جماعة مو) لصور البلاغة، فقد أقاموه على نثائية: (الدال/ المدلول)، ثم المقابلة بين (الكلمة/ الحملة)؛ وقد ركزوا تحليلاتهم على (التغييرات)، أو التحولات التي نحصل لكلمات الخطاب، وجمله، فهناك:

أ- (التغييرات اللفظية)، وهي تصيب (الكلمات) بدءاً من الصوت الفونيم، والخطيم الجرافيم، كما في (الجناسات)، التام منها، والمحرف، والزائد، و(التصنيف الخطي)، ثم (الترصيع، والسجع) مما ينعكس مباشرة على مقومات الخطاب الصوتية، والمعنوية..

ب- (التغييرات التركيبية)، وهي التي تحصل لتراكيب (الحمل)، وأيضاً لبنية (الجملة) نفسها، فتحدث أثار في بلاغة الخطاب، وإدلاله؛ كما في أحوال (الإسناد)، و(الفصل والوصل) و(النفى)، و(النفيم والتأخير)، و(الذكر والاضمار)، مما ينعكس أيضاً على الخطاب نفسه..

ج- (التغييرات الدلالية)، وتتعلق بـ (الكلمة) كوحدة دلالية، حين يتصرف الباث للخطاب بمعناها في خطاب علمي، أو محسن، مثل (الاستعارة)، و(المجاز المرسل)، و(التشبيه) وغيرها.. فالوحدة الدلالية هنا تصير تحل محل كلمة أخرى، وإدلالها، وترتفع من (درجة الصفر)؛ لأن (الكلمة) هي في حد ذاتها، في نظر جماعة مو، تحت لغوية، أي حيادية..

د- (التغييرات المنطقية)، وتتمثل في تبديل القيمة المنطقية للجملة، أو مجموعة جمل، فتبدو خارجة عن قواعد اللغة؛ وإن (درجة الصفر) في هذه الصور البلاغية لا تتوقف على المعيار اللغوي، وحدوده، وإنما على فكرة (النظام) الذي لترتيب الأفكار، وعرض الأدلة.

ويندرج في هذه الصور البلاغية (الاستعارة)، و(الكناية)، و(التورية) عند من يجدون فيها (رؤية للعالم)، أو (أداة) لتبديل المنظور؛ فتتضح بذلك حقيقة الاستراتيجية التي استعملت في دراسة الصورة الفنية، استراتيجية الدليل، أو استراتيجية الفوق واقعي، انظر كتابنا اللغة والبلاغة، السابق الذكر؛ كما يندرج فيها (التكرار)، و(التمثيل) وغيرها مما يتصل بتغيير البناء المنطقي للجملة، وأيضاً للنص بكامله.

(5) كانت البلاغة القديمة تقابل (صور الفكر) بـ (صور اللفظ)، وهو ما ينوه به (بيريلمان)؛ إن - صور الفكر - تمكث رغم التغيير الذي يدخل على ألفاظها، مثل صور (التعجب، والتمني، واللعنة)، وما شابه، وهي تنتسب إلى القوى النفسية، من وجدان، وذكاء، وخيال؛ - صور اللفظ - تتلاشى عندما تبدل ألفاظها في ألفاظ أخرى، نحو (زيد أسد)، إذ نستطيع أن نبدل لفظ (أسد) بلفظ شجاع، ويظل المعنى كما هو..

وتجد في كتابنا اللغة والأسلوب الذي صدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام 1980، تعريفاً مفصلاً بهذه الصور البلاغية المختلفة، مع الأمثلة عليها صورة، "صوره" ص102 وما بعدها؛ وأما كتابنا اللغة والبلاغة، والذي صدر أيضاً عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام 1983، فكنا أقنناه على مبادئ الأدلال، والتي كنا ولا نزال ندير بها في حدودها المنطقية، والأدبية؛ ولذلك حرصنا على توضيحها، فعرفنا بأنواع

الإدلال، من مجازي، وملفوضي، وإدلال الشعر، وإدلال النثر، ثم عرفنا بالقضايا المشتركة، ثم قدمنا تصنيفاً حديثاً لصور البيان، فاقترضى التنويه..

(6) وأما (المتسabee) أولوجي، والتي هي في أساس (الاقبسه) الأدبية سيلولوجيسم، فبان (ببريلمان) يقول أنها يجب أن لا تتجاوز حدود الإدلال، وأدبيته؛ فإذا تجاوزتها في اتجاه تعزيز قيمة (القياس البرهاني) المنطقي غالباً ما تعرض المتكلم للانتقاد، وتبرز الفوارق التي بينها وبين القياس نفسه..



الفصل السادس
أسلوبية الرواية

عام 1929، أصدر (باختين) كتابه: - إشكالات بويطيق ديستوفيسكي- ، حيث يقيم تحليلاته على إبراز (الحوارية) في روايات ديستوفيسكي، أي ما هي تعكس من علاقات اجتماعية، وتاريخية، هي شيء مما يعيشه الأبطال من تباينات.

ثم في مطلع السبعينات أصدر كتابه: - الكلمة في الرواية- ، جمع فيه عدداً من مقالاته النظرية، والتطبيقية في تحليل (القول) الروائي، هذا التحليل الذي كان يطلق عليه مصطلح - أسلوبية- ، فيطلب أن تدرس (الكلمة)، أي القول، ليس ضمن منظور اللغة، وإنما ضمن التواصل الحواري، أي الواقع الفعلي..

الأسلوبية تحليل للقول

بادئ ذي بدء، لنسجل أن مصطلح (كلمة) سولفو في اللغة الروسية يفيد (القول، أو النطق)؛ وقد ركز عليه الشكلانيون الروس في تحليلاتهم، لأن (الكلمة) في نظرهم - حوار- ، أو - امتداد من القول، والنطق- ، وليست فقط كلاماً مركباً من عناصر صوتية، أو نحوية؛ ويقول (فولوسينوف): - إن الكلمة حقل ذو وجهين؛ إنها تتقرر بمن تصدر عنهم، وأيضاً بمن هي موجهة إليهم- (1).

وفي العشرينات وما تلاها، كانت (الشكلانية) هي السائدة وعمل (باختين) على تجاوزها.. ومن هنا قال إن (الأسلوبية)، أي تحليل القول الأدبي، يجب أن تكون مؤسسة على (ما وراء الألسنية) ميتالنجستيك، وليس على الألسنية..

وقد اقترحت (جوليا كرسنيفا) تعديل هذا المصطلح إلى (ما عبر الألسنية) ترانس لنجستيك، أي كون (المنهجية) في التحليل تركز إلى أن النص يقوم باللغة، ولكنه لا ينحصر بها(2)، ويمكن بالتالي (تفكيك) لغته إلى أنماط من القول يمثل شكلاً من أشكال الحوارية..

وأبرز النتائج التي أسفر عنها طموح (باختين) تجاوز الشكلانية هي مطالبته بأن تكون (الأسلوبية)، أي في مجال تحليل القول الروائي بالذات - أسلوبية

سوسيولوجية- كما هو يقول(3)؛ ويقول (جورج مونان): - لقد أوجد الشكلاينيون الروس الذين ظهروا في العشرينات ملاحظات ألسنية لا مثيل لها وقتها؛ وإن (جاكسون) الذي هو الوريث الشرعي لهم يمثل نقطة نهائية لهم، ولكنه ظل عند حدود الوسائل، والبنى الشكلية، كالجرس، والإيقاع، والتوازي؛ وفاتته أمور كثيرة تفسر نشأتها، وظروفها(4). - .

تجاوز الشكلاينية

المهم، أن جهود (باختين) في تجاوز الشكلاينية واضحة، منذ كتابه عن ديستوفسكي؛ إذ عمل على تجاوز (فنية الشكلاينية الساكنة)، أي اللغوية القديمة إلى (فنية ما وراء الألسنية)، والتي تسمح بدراسة امتدادات القول الاجتماعية.. الأمر الذي ترتبت عليه عدة مفاهيم نقدية، وأسلوبية، منها مفهوم (تعددية الأصوات)، ومفهوم (تصادم الأيديولوجيات)، وغيرهما..

وأما (تعددية الأصوات)، والتي دلل عليها باختين بروايات ديستوفسكي(5)، فمفادها أن الرواية لا تظهر فقط (وعي) المؤلف في عالم وحيد؛ وإنما تظهر أيضاً أنواع الوعي الأخرى التي للأبطال، واحداً، واحداً، بشتى عوالمهم، وهم يندمجون في وحدة حدث معين..

وهذا يعني أن (البطل) لم يعد مجرد موضوع يخص وعي المؤلف؛ وإنما هو وعي آخر، وأحياناً غريب.. وحقاً، أن (المؤلف) هو الفاعل للكلام الفردي، إلا أن (النص) أي الرواية لم تعد انعكاساً لأيديولوجية وعي المؤلف؛ وإنما أصبح (تصادماً) لأيديولوجيات متنوعة...

وذلك أن (الفكرة) في نظر باختين، حدث يجري حتى نقطة التلاقي، التي هي (الحوارية).. إلا أن التفكير الإنساني لا يتحول إلى فكرة بدون الاحتكاك الحي مع فكرة أخرى تتجسد في صوت الآخر، وأيضاً أصوات الآخرين..

(الكلمة) نفسها، أي القول الروائي، تسمح بذلك؛ لأنها تتكشف أنها مأخوذة من عدة (أصوات)، أو تأتي في تصالب عدة (ثقافات)؛ إلا أنها، كما يقول باختين، تكون في الأساس أيضاً (كتابة بيضاء) تهرب من جميع السمات التي للعوالم، أو التي للدلالات، الحافة، وبالتالي تعيد للنظام اللغوي حرته، وفنيته..

مع المفاهيم

وفكرة (الحوارية) التي توسع فيها باختين، كانت معروفة من زملائه الشكلايين، حيث أن (بذرتها) كانت موجودة عندهم، وتقوم عندهم على فهم خاص لانعكاس الواقع في الأدب..

كان (فولوسينوف) يعتقد أن (اللغة)، إلى جانب كونها تقاليد فردية للإبداع، هي (فعالية اجتماعية)؛ وإن الإبداع يكون بجذب انتباه السامع، ثم المحافظة على اهتمامه بواسطة الحوار..

ويقول (مدفيديف) أن الأدب ليس انعكاساً مثالياً للواقع، بقدر ما هو (انعكاس متدرج) على مرحلتين؛ إذ هو في حد ذاته أيديولوجية تعكس أيديولوجيات أخرى تعكس واقع القاعدة الاجتماعية..

يضاف إلى ذلك أن (فولوسينوف) يرى أن الأيديولوجية هي الجزء المادي من الواقع، وليس فقط جزءاً من البنية الفوقية لهذا الواقع؛ ويقول فولوسينوف أن الكلمة حقل ذو وجهين، كما مر بنا قبل قليل، إذ هي تتقرر بمن تصدر عنهم، وأيضاً بمن هي موجهة إليهم..

في حين أن (مدفيديف) يميز بين الأيديولوجيات، وهي مادية واجتماعية، وبين الأمور المادية، وهي إما غير اجتماعية كالأجسام الطبيعية، أو لا تدل على شيء، مثل أدوات الإنتاج..

وعلى العموم (الأدب) يمثل الأيديولوجية في نظرهم، وهو شكل متميز لتجسد التفاعل الاجتماعي.. ويضيف (مدفيديف) أن دراسة الأدب فرع من دراسة الأيديولوجيات، وإن خصوصية الأدب أنه في الوقت نفسه شكل متميز من الأيديولوجية، وانعكاس الأيديولوجيات الأخرى(6)..

الأصالة الأسلوبية للرواية

في مطلع كتابه: - الكلمة في الرواية- ، يقول باختين: - لم يظهر حتى القرن العشرين طرح واحد بقضايا أسلوبية الرواية، ينطلق من الاعتراف بالأصالة الأسلوبية للكلمة الروائية، الكلمة النثرية الفنية؛ إذ ظلت الرواية رداً طويلاً من الزمن موضع دراسة أيديولوجية مجردة، وتقويم اجتماعي دعائي فقط، في حين أن المسائل التي تشخص أسلوبيتها مهمة إهمالاً تاماً، أو تدرس

عرضاً، وبدون مدنية(7) - ..

ثم يدل على ذلك بقول الناقد (جيرموفسكي) في العشرينات يقارن بين الشعر وبين الرواية، فيقول: - في حين أن القصيدة الغنائية عمل فني، كلي، خاضع في اختيار كلماته، وفي ربطها، سواء من حيث معناها، أو من حيث أحداثها خضوعاً تاماً لغرض جمالي، نرى رواية ليوتولستوي، الحرة في تأليفها الكلمي، لا تستخدم الكلمة بوصفها عنصر تأثير، بل بوصفها وسطاً محايداً، أو نظام علامات يخضع كما في الكلام العادي لمهمة توصيلية؛ فإن مثل هذا العمل الفني الأدبي لا يمكن أن يسمى عملاً من أعمال الفن الكلي، بالمعنى المتعارف عليه في القصيدة الفنية(8) - .

ويضيف (باختين)، فيقول: - تم في العقد الثاني من القرن العشرين أخذت الحال بالتبدل؛ إذ أخذت (الكلمة الروائية) النثرية تحتل مكانها في الأسلوبية؛ فمن جهة ظهرت مجموعة من التحليلات الأسلوبية المشخصة للنثر الروائي، كما قامت من جهة أخرى محاولات مبدئية لإدراك (أصالة النثر الفني) بالنسبة إلى الشعر، مع رسم ملامح هذه الأصالة؛ ومع ذلك ظلت أيضاً ضمن المقولات التقليدية للأسلوبية، وغاب الكل الأسلوبي للرواية، والكلمة الروائية(9) - .

ثم ينوه بحال الحوار، والحوارية وقتها، فيقول: - وحتى الحوار القائم داخل اللغة، مثل الحوار الدرامي، البلاغي، المعرفي، الحياتي اليومي، ظل حتى عهد قريب دون دراسة تقريبا، سواء من الناحية الألسنية، أو الناحية الأسلوبية؛ ويمكن القول صراحة أن (اللحظة الحوارية) في الكلمة، وكل الظواهر المرتبطة بها، ظلت حتى الفترة الأخيرة، خارج منظور الألسنية؛ ناهيك بأن الأسلوبية أصمت أذنيها عن هذا الحوار، وتمثلت العمل الأدبي على أنه كل مكتفٍ بذاته(10) - .

الوحدات الأسلوبية في الرواية

وهنا يتحدث (باختين) عن التنوع الكلامي في الرواية، فيقول: - إن الرواية ككل، هي ظاهرة متعددة في أساليبها، متنوعة، في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها، يقع الباحث فيها على عدة (وحدات أسلوبية) غير متجانسة، توجد أحياناً في مستويات لغوية مختلفة، وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة(11) - .. ، ويضيف:

- إن الأنماط التأليفية التي يتفكك إليها العمل الروائي عادة هي:
- 1- السرد الأدبي الفني المباشر للمؤلف بثمتى أشكاله، وصوره..
 - 2- أسلوب أشكال السرد الحياتي (الشفوي) المختلفة..
 - 3- أسلوب أشكال السرد الحياتي نصف الأدبي (المكتوب) المختلفة، مثل الرسائل، والمذكرات..
 - 4- الأشكال المختلفة لكلام المؤلف الخارجة عن نطاق الفن، مثل المحاكمات الأخلاقية، والفلسفية، والعلمية، والوثائق الرسمية من ضبوط، وتقارير، ومحاضر..
 - 5- كلام الأبطال الذي يفرّد أسلوبياً..

فهذه (الوحدات الأسلوبية) غير المتجانسة تأتلف فيما بينها حين تدخل الرواية في نظام فني محكم، وتخضع لوحدة أسلوبية عليا، هي: - وحدة الكل - ؛ وتقوم أصالة النوع الروائي على تآلف هذه الوحدات المستقلة نسبياً، والتي تكون أحياناً من أنماط لغوية مختلفة؛ إذ أن أي عنصر من عناصر الرواية محكومٌ بداءة (الوحدة الأسلوبية) التي يدخلها، سواء كانت هذه الوحدة كلام البطل المفرد أسلوبياً، أو السرد الحياتي الشفوي للسارد، أو الرسائل (12)..

الخصائص المميزة للرواية

وهنا يبرز (باختين) الخصائص المميزة للرواية، فيقول: - إن الرواية تباين أصوات فردية، وتنوع كلامي، وأحياناً لغوي، اجتماعي منظم فنياً؛ فيهما توزع الرواية مواضيعها، كما توزع عالم المعاني، والأشياء الذي تصوّره، وتعبّر عنه.. وإن الصلات بين هذه الوحدات، (وكلها حوارية)، أي الأقوال، واللغات، ثم حركة الموضوع، وتفتته في تيارات التنوع الكلامي، الاجتماعي، تكسب الرواية (الشحنة الحوارية)، والتي هي الخصيصة الأساسية للأسلوبية الروائية (14) - ..

ثم يقول: - إن (الأسلوبية التقليدية) لا تعرف مثل هذا المزج بين اللغات، والأساليب في وحدة عليا؛ كما أنها لا تملك مقاربة لهذا (الحوار) الاجتماعي، الفريد بين اللغات في الرواية؛ ولهذا لا يتوجه التحليل الأسلوبي إلى (كلمة) الرواية، بل إلى وحدة أسلوبية ثابتة من وحداتها، غالباً ما هو يعالجها بمعايير جمالية، شعرية تؤكد على فردية الشاعر، ووحدة لغته؛ بينما (التفكك الداخلي)

للغة، وتنوعها الكلامي، الاجتماعي، والتباين الفردي للأصوات في الرواية، هي (شرط) النثر الروائي الحقيقي (14) - ..

ويعلق على ذلك، فيقول: - إن فلسفة الكلمة، والأسنوية، والأسلوبية لا تعرف في الواقع سوى، (قطبين) في حياة اللغة تتوضع بينهما الظواهر اللغوية، والأسلوبية التي بوسعها التقاطها، وهما: نظام اللغة الواحدة، والفرد المتكلم بهذه اللغة؛ إلا أن أي (قول) فهو يتصل في آن واحد باللغة الواحدة، وأيضاً بالتنوع الكلامي، الاجتماعي، التاريخي، ولا يمكن تحليل أي قول تحليلاً مشخفاً، وموسعاً إلا بعد الكشف عنه بوصفه (وحدة متناقضة) متوترة للاتجاهين المتصارعين في حياة اللغة (15) - ..

المونولوج والحوارية

ويتابع باختين تحليلاته، فيقول: - إن (الكلمة) في الفكر الأسلوبي التقليدي لا تعرف إلا ذاتها، أي سياقها، كما أنها لا تعرف إلا موضوعها، وتعبيريتها المباشرة، ولغتها الواحدة والوحيدة؛ أما الكلمة الأخرى الموجودة خارج سياقها، فلا تعرفها إلا بوصفها كلمة محايدة من كلمات اللغة لا تخص أحداً؛ إلا أن (الكلمة الحية) لا تعرض موضوعها بشكل واحد؛ فهناك بين الكلمة والموضوع، والكلمة والمتكلم وسط صعب النفاذ إليه من الكلمات الأخرى، هو كلمات الغير في الموضوع نفسه؛ وبالتالي لا تستطيع الكلمة (التفرد أسلوبياً) إلا في عمليات (التفاعل الحي) مع الوسط الخاص، المتميز؛ ومثل هذه الكلمة التي تصبح (حوارية) لا يمكن أن تنفتح، وتتعمق، وتبلغ اكتمالها الفني إلا بالتنوع الروائي (16) - ..

وهنا يقارن بين الكلمة الشعرية، والكلمة الروائية فيقول: - كان العمل الأدبي من وجهة نظر (الأسلوبية التقليدية) ... (مونولوجاً) مغلقاً، مكتفياً بذاته، ينشئه المؤلف، فيعود إليه.. كما أن ما كان يظهر من أسلوب المحاجة، والمحاكاة الساخرة، والسخرية كان يوصف عادة بأنه (ظواهر بلاغية)، وليست شعرية؛ بل إن (الأسلوبية التقليدية) كانت تحبس (الظاهرة الأسلوبية) داخل السياق المونولوجي الواحد الذي للقول المكتفي بذاته، والمغلق (17) - ..

ثم يقول: - في الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق، أي في الصورة المجاز، يجري الفصل بين الكلمة وبين الموضوع فتتسى تاريخ إدراكها المتناقض

للموضوع؛ ولكن الناثر الفني تكشف معالجته لموضوعه عن (التنوع الاجتماعي) المتباين للأسماء، والتعريفات، والمقولات، بالإضافة إلى التناقضات الداخلية في الموضوع، أي التنوع الكلامي، الاجتماعي حول هذا الموضوع.. إدراك، محكوم بفكرة اللغة الواحدة، والوحيدة، والقول المغلق مونولوجياً؛ في حين أن الناثر الفني يحتفي في عمله بالتنوع الكلامي، اللغوي للغة الأدبية، واللغة الخارجة عن الأدب(18).. ..

خطان أسلوبيان

وفي عرضه لتاريخ السرد الروائي قديماً، وحديثاً يميز (باختين) بين خطين أسلوبيين: - الخط الأسلوبى الأول- خصيسته أحادية اللغة، وأحادية الأسلوب، بحيث يبقى التنوع الكلامي خارج الرواية، ولكنه يحكمها بوصفه الخلفية المشيعة للحوارية التي ترتبط بها لغة الرواية، وعالمها، وتمثله (الرواية السفسطانية)..

و - الخط الأسلوبى الثانى- يدرج التنوع الكلامي في صلب الرواية، موزعاً توزيعاً أوركسترالياً، ومتخلياً في كثير من الأحيان، عن (كلمة) المؤلف المباشرة؛ وإليه ينتمي أعظم ممثلي النوع الروائي في أوروبا الحديثة...

لقد عبرت (الرواية السفسطانية) عن طبيعة النوع الروائي في الأدب القديم.. وهي تتصف بالأحادية المونولوجية.. إذ تقوم على حديث (المؤلف)، والشهود، ووصف البلد، والمدينة، والطبيعة؛ إلا أننا لا نقع فيها على أي نظام أيديولوجي واحد، جوهرى، وثابت، نظام ديني، أو سياسى، أو اجتماعى، أو فلسفى..

وهنا يتحدث (باختين) عن الرواية الفروسية، وعن: - سيرفنتس-؛ ويقول فيها إن الخط الأسلوبى الأول لا يحتويها؛ ثم الرواية الملحمية - بارتسيفال-، و- ولغرام-، وهي بخلاف روايتي (تيليماك، وأميل) الوحيدتي الصوت، تقوم على ثنائية صوتية جوهرية..

ثم يتحدث عن رواية الاختبار قديماً، وحديثاً، أي اختبار البطل في شجاعته، أو إخلاصه، أو الإغواء بالحب، أو تحمله للعذاب والألم.. ثم يقول إن تجارب أبطال (ستاندال، وبلزك)، تدخل في باب رواية الاختبار..

واترها يتحدث عن الرواية الباروكية، ثم رواية الإنسان من بوشكين حتى اختبار المثقف في الثورة، ثم رواية المغامرات، ثم رواية النصب (جيل بلاس)،

و(لاساديليد)، ثم رواية المغامرات الإنكليزية، والأميركية..
وهنا يتحدث عن روايات (ديستوفسكي)، فيقول أنها (روايات اختبار)،
واضحة غاية الوضوح.. فقد كان ديستوفسكي مرتبطاً برواية الباروك بخطوط
أربعة:

1- من خلال رواية الإثارة الإنكليزية (موبس، ردكليف، لالبول)
وغيرهم..

2- ومن خلال رواية الأحياء الفذرة، ذات الصفة المغامراتية الاجتماعية
(سيو)..

3- ومن خلال رواية الاختبار البلزاقية..

4- وأخيراً من خلال الرومنطية الألمانية، وخاصة من خلال هوفمان.. ثم
يقول: لكن ديستوفسكي كان مرتبطاً إلى جانب ذلك ارتباطاً مباتسراً
بأدب سنير القديسين، وبالأسطورة المسيحية في أرضيتها الأوثونوكسية،
وفكرتها الخاصة عن الاختبار: وهذا كله حدد الربط العضوي بين
المغامرة، والاعتراف، والإشكالية، وسير القديسين، والأزمات،
والارتداد في روايات ديستوفسكي(24)..

أنماط التحليل الأسلوبي

وفي الفصل الأخير من كتابه الكلمة في الرواية يذكر باختين خمسة(25)
أنماط من (التحليل الأسلوبي)، صارت تظهر في المجال النقدي الحديث؛ وهي
مع ذلك كما هو يقول ناقصة، أو خاطئة، وتغفل خصائص النوع الروائي، كما
تغفل الظروف الخاصة التي لحياة الكلمة في الرواية، وهذه الأنماط هي:

أ- تحليل كلمة المؤلف مباشرة من وجهة نظر تصويرية، أو تعبيرية
شعرية، وجلاء الاستعارات، والتشبيهات، والتجديد الكلامي عنده..

ب- استبدال التحليل الأسلوبي للرواية ككل فني، بوصف السني للغة
المؤلف؛ والمثال على أن كتاب سينيان عن رابليه..

ج- اختيار العناصر المميزة للاتجاه الفني الأدبي عند المؤلف مثل
العناصر المميزة للاتجاه الرومنطي، أو الطبيعي، أو الانطباعي؛
والمثال عليه كتابات بوايكيه عن الانطباعية..

ء- البحث عما يعبر عن (فردية المؤلف)، أي تحليل لغة الرواية على أنها الأسلوب الفردي للغة المؤلف؛ والمثال عليه دراسات سبتزر عن شارل بيغي، ومارسيل بروسست..

ه- دراسة الرواية من وجهة نظر فعاليتها البلاغية، أي تدرس كنوع بلاغي له وسائله، وطرقه الخاصة في التعبير، كما عند فينوغرادوف في تحليلاته..

وفي هذه الأنماط يقول (باختين): - إن أنماط التحليل الأسلوبي الخمسة هذه كلها، تغفل بقدر أو بآخر خصائص النوع الروائي، والظروف الخاصة لحياة الكلمة في الرواية؛ فهي لا تأخذ لغة الروائي، وأسلوبه على أنهما لغة الرواية، وأسلوبها، بل تأخذهما إما بوصفهما تعبيراً عن (فردية) فنية معينة، أو بوصفهما أسلوب اتجاه معين... ثم يقول: - إلا أن ذلك يحجب عنا النوع الروائي نفسه بمنطلقاته الخاصة من اللغة، والإمكانات الخاصة التي تكشفها أمام اللغة، كما تحجب الخطوط الأسلوبية الكبيرة المحكومة بتطور الرواية؛ ناهيك بأن (الكلمة) في ظروف الرواية تحيا حياة خاصة جداً، يستحيل فهمها من وجهة نظر المقولات الأسلوبية التي نشأت على أساس الأنواع الشعرية بالمعنى الضيق (26). - ...

الأسلوبية السوسولوجية

ولذلك كله، يؤكد (باختين) على (حوارية) الكلمة في الرواية؛ وذلك - لأن (اللغة) بوصفها الوسيط المشخص الحي الذي يعيش وعي فنان الكلمة فيه لا تكون (واحدة) أبداً؛ إنها واحدة فقط بوصفها نظاماً صرفياً، نحوياً، معزولاً عن التأويلات، والإدراكات الأيديولوجية المشخصة التي يزخر بها، ومعزولاً عن الصيرورة التاريخية المستمرة للغة الحية نفسها.. إن دراسة (الكلمة في ذاتها) مع إغفال توجهها خارج ذاتها (عبث) كعبث دراسة المعاني النفسية خارج الواقع الفعلي المتوجهة إليه، والمحكومة به؛ وإن (اللغة الأدبية) بالذات هي دائماً أبعد من أن تكون لهجة مغلقة (23) - ..

ثم يؤكد أن الأسلوبية المناسبة لـ(خصوصية الرواية) هي الأسلوبية السوسولوجية، فيقول: - إن تواجد الكلمة وسط أقوال الآخرين، ولغاتهم، يكتسب في الأسلوب الروائي معنى فنياً؛ فالتنوع الكلامي، وتعدد الأصوات يدخلان

الرواية في (نظام فني) متماسك، وفي ذلك (خصوصية) النوع الروائي.. الأسلوبية المناسبة لخصوصية النوع الروائي لا يمكن أن يكون إلا: - الأسلوبية السوسولوجية- : وحقاً إن (الكلمة الشعرية) اجتماعية، إلا أن الأشكال الشعرية تعكس العمليات الاجتماعية الأطول مدى؛ في حين أن (الكلمة الروائية) تهتز في الجو الاجتماعي المرهف، والسريع(28).

ثم يقول: - التنوع الكلامي الذي يدخل الرواية يخضع فيها لمعالجة فنية؛ فكل الأصوات الاجتماعية، والتاريخية التي تسكن اللغة، أصواتها، وأشكالها، وتعطي هذه اللغة معاني محددة، مشخصة، تنتظم في الرواية، في نظام أسلوبية متماسك، يعبر عن (موقع) المؤلف الأيديولوجي، الاجتماعي المتمايز في النوع الكلامي للعصر(29)..



■ الهوامش

- (1) الماركسية وفلسفة اللغة، لفلو ستينوف، ص 89؛ نقلاً عن النظرية الأدبية الحديثة، ص 293.
- (2) عرفنا في فصل سابق آراء (جوليا كرينسييفا) في تحليل النص، وكيف جعلته سيمياً، يخدم العلامة؛ وذكرنا أنها كانت تؤثر استعمال مصطلح (ما عبر السني) بمعنى المتكون باللغة، ولكن غير المنحصر بها؛ فالنص في نظرها - جهاز عبر السني - ، أي يتكون باللغة، ولكنه لا ينحصر بها؛ وكذلك الممارسات السيميولوجية العلامة، هي في نظرها عبر السنية تتكون باللغة، ولكنها لا تنحصر بها، بل تعتمد على علوم أخرى، انظر فوق..
- (3) الكلمة في الرواية، لباخنين، ترجمة يوسف حلاق، نشر وزارة الثقافة والإرشاد بدمشق 1988، ص 61.
- (4) ألسنة القرن العشرين، لجورج مونان، باريس 1932، ص 149 حيث يظهر مونان كيف أن اهتمام الشكلايين الروس في العشرينات كان منصباً على (الوسائل)، وليس على المضمون النفسي، أو الفكري، فايتباوم يقول: - إن الكلمة تكفي بذاتها؛ ويقول شكوفسكي: - إن العمل الأدبي هو مجموع وسائله الأسلوبية-؛ ويقول جاكسون وقتها أيضاً أن الوسيلة هي البطل الوحيد في الأدب، وهكذا..
- (5) ترجم كتاب إشكالات بويطيقا ديستوفسكي مؤخراً إلى العربية؛ إذ ترجمه د. جميل نصيف التكريتي، وراجعه د. حياة شرارة، ونشر في دار توبقال في الدار

البيضاء بعنوان شعرية دوستوفسكي 1986.

- (6) عرضنا في فصل سابق آراء الشكلايين الروس في الأدب، والنقد، وانظر النظرية الأدبية الحديثة، ص 94 وما بعدها، ويقول (فريد الزاهي) في كتاب علم النص السابق الذكر، ص 21، في أحد هوامس ترجمته لمقالة (النص المغلق) لجوليا كريستيفا، إن (تودوروف) يقول في كتابه باختين الأمير الحواري، إن (ميدفيديف) هو الاسم المنعرج الذي نشر باختين كتاباته الأولى به..
- (7) الكلمة في الرواية، السابق الذكر، ص 10.
- (8) الكلمة في الرواية، عن مسائل نظرية في الأدب، ص 173.
- (9-12) الكلمة في الرواية، ص 14 و 17.
- (13-15) الكلمة في الرواية، ص 17 و 20.
- (16-18) الكلمة في الرواية، ص 20 و 37.
- (19) الكلمة في الرواية، ص 167.
- (20) الكلمة في الرواية، ص 168.
- (21-22) الكلمة في الرواية، ص 187 - 188.
- (23-24) الكلمة في الرواية، ص 189 - 190.
- (25-26) الكلمة في الرواية، ص 232 - 233.
- (27) الكلمة في الرواية، ص 45.
- (28-29) الكلمة في الرواية، ص 61 - 63.



الفصل السابع
النص السردي وطرائق تحليله

تحمس النقاد، ودارسو الأدب في الستينات، في فرنسا، تودوروف، وبارت، وجريماس، وجينيت، وكريستيفا وغيرهم للبنوية، وتدعيمها؛ سيما وأنهم اعتبروا (الأدب) شكلاً من أشكال النشاط الاجتماعي، والثقافي، ويحتمل التحليل البنيوي اللغوي، والعلامي؛ ولذلك راحوا يميظون اللثام عن (المنظومة الدلالية) التي وراء الأدب، يستهدون في ذلك باللغة؛ وأنه مثلما (المعنى) في اللغة لا يعود فقط إلى المتكلم، وإنما يعود إلى المنظومة اللغوية ككل، فكذلك الحال في الأدب، حيث المنظومة الدلالية هي الأساس..

العنصر اللغوي في التحليل البنيوي

هذه الطموحات البنيوية ساعدت على تطوير (نموذج سردي) استناداً إلى (النموذج اللغوي)؛ ولا عجب، فمسألة اللغة تتصل اتصالاً وثيقاً بالبنوية، وما هي تصطنعه من (نمذجة)؛ كما أن الإمكان الهائل الذي يوفره (العنصر اللغوي) في التحليل البنيوي جعل مقاربة (الأدب) تتطلى بالعناية العلمية بالعلاقات، الشكل، والعناية على الخصوص بتقري المنظومات الدلالية الفاعلة في الأدب؛ ناهيك بأن التحليل اللغوي نفسه ظل مثلاً للتحليل البنيوي(1).

* *

إن (الأدب) باستخدامه اللغة يظل متميزاً عن الاستخدامات الأخرى للغة؛ لأنه، كنتاج إبداع، يستطيع التحرر من (المرجعية)، وبالتالي يجعلنا بسبب تحرره من المرجعية، نعي طبيعة اللغة أكثر.. وعملياً، يتكوّن (الأدب) من اللغة، وهو لذلك ينطوي على الوعي للتنظيم اللغوي؛ ويقول (تودوروف): - إن كل ما يفعله الكاتب هو قراءة اللغة-، بمعنى أن الأدب هو حديث عن اللغة نفسها؛ بل إن (الأدب) بتحرره من الالتزام الدلالي يظهر تفوق (اللغة) على غيرها من النشاطات..

وهذا أيضاً(2)، ما يعنيه (بارث) عندما يقول إن الأدب يمثل - سيادة اللغة-؛ فاللغة، كما يقول أيضاً (بارث): - هي وجود الأدب، هي عالمه

الخاص، والأدب بكامله قائم في عملية الكتابة، وليس في عملية التفكير، أو التصوير، أو الإخبار، أو الشعور- ، عن العلم في مقابل الأدب؛ وعلي هذه الشاكلة يصبح (العمل الأدبي)، كما يقول أيضاً بارث: - سؤالاً مطروحاً على اللغة- ، عن نقد وحقيقة..

في الأدب، لا تكون اللغة مجرد (وسيلة اتصال)، إذ هي في الأساس (وسيلة تعبير)، وتحمل مضامين معينة يريد الأديب الإفصاح عنها، بصورة مباشرة، أو غير مباشرة؛ و(المقاربة البنوية) رغم أنها بتركيزها على المنظومات الدلالية، تتحى جانباً مسألة المضمون، وتعطي الأولوية للغة نفسها؛ فبمقدار ما نقول أن للأدب مضموناً، تظل (اللغة) هي مضمون الأدب؛ ويظل الأدب، كما يقول (تودوروف): ضرباً من التوسيع، والتطبيق لخصائص لغوية معينة- ، عن بويطيقا النثر..

النص الفردي

وهنا تبرز مسألة (النص الفردي)، أي العمل الأدبي الواحد الذي ينتجه الأديب، وصلته باللغة، أو المؤلف، أو الواقع؛ وفي رأي (تودوروف): - إن (النص الفردي) هو الوسيلة التي يمكن للمرء من خلالها أن يصف خصائص الأدب، بصورة عامة- ، عن البويطيقا..

هذا الموقف من النصوص الأدبية، ودراستها، أطلق عليه النقاد، والدارسون الألسنيون مصطلح (بويطيقا)، أي الفنية الشعرية الأدبية للنص عامة.. وفي نظرهم، أنه مثلما يتعين على الألسنية أن تكون قادرة على تحليل بنية جمل لم تلفظ بعد، فكذا على البويطيقا أن تفسر (القواعد) التي تتحكم بأعمال أدبية لم تكتب بعد..

وفي رأي هؤلاء النقاد، والدارسين الألسنيين، أن (قواعد) الأدب عامة التي تكون ظاهرة، بصورة جزئية، في أي عمل فرد ، هي موضوع البويطيقا؛ ويقول (تودوروف): - في هذه الحالة ينظر إلى كل عمل أدبي باعتبار أنه مجرد تجلٍ لـ(بنية مجردة)، وباعتباره واحداً من تجسيّدات عديدة، ومختلفة لهذا التجلي.. - ..

ولذلك حرصت البويطيقا على التمييز الذي كان ميّزه (دي سوسور) بين اللغة، والكلام، بحيث أنه، كما أن الألسنية تعنى بمنظومة اللغة ككل، وليس

بالكلام؛ فكذاك تنظر (البويطيقا) إلى النصوص الفردية على أنها أمثلة على (كلام) يسترشد بقواعد تنتمي إلى لغة أدبية عامة، وتبحث، أي البويطيقا، بالتالي عن (النماذج المجردة) التي وراءها..

القراءة، والنقد، والبويطيقا

هذه النقلة إلى الاهتمام في دراسة النص الفردي بـ (قواعد الأدب) عامة، أحدثت وعياً بأنماط الحديث التي تتعامل مع الأدب، وهي: - القراءة، والنقد، والبويطيقا- ؛. وفي كتابه نقد وحقيقة، يضع (بارث) الخطوط العريضة، التي للتمييزات بين هذه الأنماط، ويرى أنه:

(القراءة) عملية اندماج مع العمل الأدبي، وهي لا تعدو تكراراً لنص ما.. في حين أن، (النقد) يضع الناقد على بُعد معين من النص مع جهد فعلي إلى بناء معناه، جهد إلى الخروج بتفسير للنص، يمثل جانباً من الإمكانيات الكامنة فيه..

* *

وذلك أنه بفعل غياب أية ضمانات يمكن أن يوفرها (المؤلف) لنصه فيما يتعلق بمضامينه، وهو (الغياب) المترتب على تجنب كل قصد لدى المؤلف، فإن (وظيفة الناقد) لم تعد تقتصر على استرجاع معنى النص، وإنما سمحت له بالعمل على نزع (مركزية الذات) في النص، والاهتمام بـ(البنيات الدالة) فيه، والعلاقات العلامية(3)...

وهكذا درج البنيويون يرون في (المعنى) نتاجاً لنظم، وأعراف، ومنظومات (دالة).. فقللوا من دور (المقاصد) الفردية، و(المعاني) الخاصة عند المؤلف؛ سيما، وإنهم راحوا يرفضون أن يكون للنص معنى أحادياً؛ وإنما يقوم العمل الأدبي على (تعددية) المعاني، وعلى النقد النوعي لهذه التعددية، أكثر فأكثر..

ويقول (بارث)، إن (الأدب) يقوم على - تعددية المعاني بالذات- ؛ ثم يضيف: - إن الكلمات لو كانت لا تحمل سوى (معنى قاموسي واحد، لما كان هناك أدب؛ وإنما العمل الأدبي (أزلي)، وليس لأنه يفرض معنى وحيداً على أفراد مختلفين؛ وإنما لأنه يوحي بمعانٍ مختلفة للشخص الواحد- ، عن نقد وحقيقة...

إن (البويطيقا)، أي الفنية الشعرية الأدبية للنص عامة، هي أكثر وعياً بهذه (التعددية) من كل من القراءة، والنقد، رغم إمكان وجود قراءة، ونقد تعدديين..

وذلك أن (البويطيقا) تهتم، ليس بمضمون الأدب، وإنما تهتم بـ (الطرائق) المختلفة التي استناداً إليها ينتج (النص) في الأدب؛ وهو ما انعكس على الخصوص في مجال: - نظرية السرد- ، التي أولاها النقاد، والدارسون الألسنيون عنايتهم، وانتهوا إلى تقرير (نموذج سردي)، أقاموه مستلهمين النموذج اللغوي..

النمذجة السردية

لقد تمايزت مواقف هؤلاء النقاد من مسألة (النمذجة السردية)، حيثيات النموذج السردى، وتمايزت بالتالي نتائج اجتهاداتهم فيها:

1- تودوروف

ذهب (تودوروف) إلى أن (النموذج اللغوي) هو القاعدة للنموذج السردى؛ لأن اللغة، في نظره، هي النموذج الرئيسي لجميع المنظومات الدلالية، بنتيجة أنه (العقل الإنساني)، و(الكون) يتصفان ببنية واحدة مشتركة، هي: - بنية اللغة- .
ولذلك عمل تودوروف على تفعيل (أدبية) الأدب؛ وذلك إيماناً منه بأن القصة مثلاً إذا حللناها، فإننا سنجد، كما هو يقول، أنها تعكس (بنية مجردة) ستتخذ شكلاً قواعدياً..

وإن تحليلات (تودوروف) لقصص الديكاميرون، هي من باب تحديد أطر هذه (القواعدية)، حيث هو عمل على إظهار (التناظر) الذي بين (المقولات اللغوية): - الاسم، والفعل، والصفة- ، وبين (المقولات الأدبية): - الشخصية، الحدث، المسرودية- ...

وعلى هذه الشاكلة، انتهى إلى تقرير أننا سنفهم (السرد) بصورة أفضل إذا عرفنا أن (الشخصية) في المسرود هي (اسم)، وإن (الحدث) هو (فعل)؛ ثم التقرير أن الجمع بين اسم، وفعل هو- الخطوة الأولى في اتجاه السرد- ، عن قواعد الديكاميرون..

2- بارث

وإما (بارث) فإنه يبدأ بالإقرار بالتشاكل الذي بين اللغة، والسرد، والتناظر الذي بين عناصر كل منهما؛ وفي نظره، إن (القصة) هي عبارة عن جملة

طويلة، كما أن الجملة التقريرية هي مخطط موجز لقصة، عن المدخل إلى التحليل البنيوي للمسرد..

إلا أن حرص (بارث) على تطعيم تحليلاته بالعلامية، أبعدته عن (النمذجة اللغوية)، ودفعه إلى تقري ما أسماه بـ (شيفرات النص)؛ ولذلك أقام (النموذج السردى) على التأثير الذي تمارسه القصة، أي التأثير السردى، وليس على التناظر اللغوي الذي لمسروديتها..

ومن هنا يقرر (بارث) أن (قراءة النص) بعيداً عن أن تؤدي إلى تأسيس نموذج، هي بالأحرى تؤدي إلى - فتح منظور مكون من نتف، من أصوات صادرة من نصوص أخرى، وشيفرات أخرى-، عن سين/ زاء؛ ثم استناداً إلى تحليل الشيفرات التي للنص، فتح المجال أكثر لدراسة التناص، والعلامية..

3- جريماس

وأما (جريماس)، فقد حرص على تكريس (النمو السردى)، أي القواعدية التي تتحكم بالمسرد، بتكريسه النظرية الدلالية نفسها، أي معرفة الشروط التي يظهر من خلالها (المعنى)، والكشف عن بنية أولية للدلالة..

وبنتيجة اهتمام (جريماس) بالتحليلات الأكسيولوجية، نسبة إلى أكسيولوجية أو علم القيم، أثر معالجة (النموذج السردى)، كنموذج وظيفي، يقوم على تفصيل القيم، وأيضاً تفصيل السلوك الخالق لهذه القيم، أي الأيديولوجيات..

واستناداً إلى هذه التفصلات التي تعكسها تراكيب الملفوظات، ومعدولية مفرداتها، توصل (جريماس) إلى ترقيم (برنامج سردى)، رآه يلخص تحقيق أحد الفواصل في المسرد لموضوع مطلوب، هو قيمة عنده(4).

4- جينيت

وبينما عالج (تودوروف) في كتابه: - قواعد الديكاميرون-، موضوعاً واحداً هو أحداث السرد، كما عالج (بارث) في مقالته: - المدخل إلى التحليل البنيوي للمسرد- أكثر من مستوى من مستويات السرد، راح يدرسها كلاً على حدة، نجد أن:

المبدأ الذي أقام (جينيت) عليه تحليلاته، هو أن (المسرد) نتاج (تفاعل) مختلف المستويات التي يتألف منها؛ وأن (علم السرد) بالتالي يتكون من تحليل

العلاقات القائمة بين هذه المستويات، على نحو ما أوضح ذلك في كتابه: -
الخطاب السردى- ..

وأوجه السرد عند (جينيت) ثلاثة، هي: (القصة)، أي الحكاية استوار، ويقصد منها الأحداث في تسلسلها التاريخي، والذي قد لا يتطابق مع التسلسل الذي اختاره المؤلف؛ (المسرود) ريسي، وهو القصة، أو الحكاية كما يقدمها المؤلف في نصّه؛ ثم (المسرودية)، أو السرد ناراسيون، أي الصيغة التي دونت بها القصة، سواء فيما يتعلق بشخصياتها وأحداثها، أو عرضها وأساليبها..

تكريس علم السرد

كان (تودوروف) يعتقد أن العقل البشري، والكون يتصفان ببنية واحدة مشتركة، هي: - بنية اللغة- ؛ وهو معتقدٌ قديمٌ أحياء تودوروف لتدعيم ما ظل يصبوا إليه من تكريس (علم السرد)، ناراتولوجية..

وقد حاول (تودوروف) ذلك في تحليله لقصص الديكاميرون؛ إذ اعتبر أن هذه القصص مبنية على (أسس سردية)، وليس على أسس سيكولوجية، أو وصفية، أو فلسفية، بحيث يكون (النموذج اللغوي) هو القاعدة الأساس للنموذج السردى لها..

وبالفعل، قياساً على التحليل اللغوي لتراكيب اللغة، فكل قصة تقوم على (وحدات)، هي الوحدات الصوتية، الفونيمات، والوحدات الشكلية، المورفيمات؛ و (الوحدات الأساسية) في السرد في نظره هي الجمل، وخاصة الجمل المكونة من مبتدأ وخبر..

وأما (المقولات السردية) فبعضها أولي: هي: - اسم العلم، والصفة، والفعل- ، وبعضها ثانوي، هي: - النفي، التعارض، صيغ التفضيل، وصيغ الفعل..

الخطوة الأولى نحو السرد

هناك في نظر تودوروف تشابه جوهري بين (اللغة)، و (السرد)؛ وإنما بوسعنا فهم السرد بصورة أفضل إذا عرفنا أن شخصية معينة، هي - اسم- ، وإن الحدث هو - فعل- ؛ كما أننا سنفهم الأسماء، والأحداث إذا تأملنا دورها ضمن السرد؛ وفي تحليله للعملية السردية يقرر - أن الجمع بين اسم، وفعل، هو

الخطوة الأولى في اتجاه السرد- عن قواعد الديكاميرون.
وهذا معناه أن (تودوروف) دفع بالتناظر اللغوي بين اللغة والسرد إلى حدود متطرفة؛ كما أنه أخذ بحرفية المعتقد البنيوي القائل بأن (الأدب) هو التجلي الجوهرى للغة؛ وإن كل ما يفعله الكاتب هو قراءة اللغة، كما مر بنا..
وقد أكد (تودوروف) على قيمة هذا التناظر اللغوي، إذ، أنّ (اللغة) في نظره هي النموذج الرئيسي لجميع المنظومات الدلالية.. فهناك في نظره بنيات للقول الأدبي على المحلل الألسني إمطة اللثام عنها؛ إلا أن (النموذج اللغوي) هو القاعدة الأساس للنموذج السردى؛ وهو ما اعتبر تدعيماً للاتجاه البنيوي..

نمطان من البنية القصصية

وعندما طبق (تودوروف) تحليلاته على قصص الديكاميرون، استخدم (المقولات اللغوية) استخداماً صارماً، وقسم السرد إلى مظاهر ثلاثة، هي: المظهر الدلالي، والمظهر التركيبي، والمظهر اللفظي.
(المظهر الدلالي) هو ما يطلق عليه المضمون؛ و (المظهر التركيبي) هو المتعلق بالعلاقات بين الأحداث؛ و (المظهر اللفظي) هو اللغة التي قدمت المسرودية بها..

وقد وصل (تودوروف) بالنسبة إلى (بنية النص) إلى تقرير وجود (نمطين) من البنية القصصية(4)..

أ- أحدهما يعبر عن (إعادة توازن مفقود)؛ وهو يستند إلى (الصفة)، أي شخصية البطل الرئيسي..

ب- والآخر يعبر عن (المرور من حال إلى حال)؛ وهو يستند إلى (الفعل)، أي الأحداث، ومسروديتها..

وسبق أن عرفت بهما في فصل مطول في كتابي: - النقد والأسلوبية-، الصادر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1989، كما اصطنعتهما في تطبيقاتي النقدية المختلفة؛ وفي الكتاب فصول موسعة تعرف بتحليلات جريماس ذات الأساس الأكسيولوجي، مع تطبيقات مختلفة(5)..

العناية بالذال

ثم إن استهداف الكشف عن (بنية) للقصة، أو الرواية، دفع إلى الكشف عن طبيعة اللغة فيهما؛ الأمر الذي رجح الاستغناء عن المقاربات التاريخية للأدب، من أجل مصافحة (المنظومات الدلالية) الفاعلة في الأدب..

وقد أدى ذلك إلى التركيز على (الدوال) على حساب. (المدلولات).. وبالتالي، العناية بـ - الطريقة، والشكل - اللذين ينتج عنهما (المعنى)، أكثر من العناية بـ - المعنى - نفسه..

وقد انعكس ذلك جلياً على شكل البنيويين لـ (النقد)، و (البويطيقا) كما سبق وعرضنا ذلك قبل قليل؛ ويقول تودوروف أن النص الفردي هي ببساطة الوسيلة التي يمكن للمرء من خلالها أن يصف خصائص الأدب..

وذلك أن البنيويين رأوا أن على (البويطيقا) أن تفسر القواعد التي تحكم إنتاج الأعمال الأدبية المكتوبة، وغير المكتوبة؛ وفي هذه الحالة ينظر إلى كل عمل أدبي على أنه مجرد تجلٍ لبنية مجردة، وواحد من تجسيدات عديدة لها..

بارث والتحليل العلامي

ورغم إقرار (بارث) بالتشاكل الذي بين اللغة، والسرد، كما رأينا؛ إلا أنه آثر تطعيم تحليلاته باللمسات العلامية.. وقد رسم (بارث) لذلك (نموذجاً سردياً) متميزاً عن النموذج الذي رسمه تودوروف؛ إذ أن (وحدات السرد) الأساسية عند بارث هي: - الوظائف، والقرائن - .

إن (بارث) يعتمد على نظرية (بنفنيست) في المستويات، والعلاقات التي بينها، أي العلاقات التوزيعية، والعلاقات التكاملية.. كما أنه يعتمد على نظرية بنفنيست أيضاً في (الأوجه) الشخصية، واللاشخصية للغة؛ إذ أن هناك في نظر كتابات قصصية تجري بصيغة (الغائب)، أي على النظام اللاشخصي، في حين هي تعبيراً عن (المتكلم)، أي تجري على النظام الشخصي.

**

ومثلما كان (بنفنيست) يقول: - إنه في المسرود لا أحد يتكلم - ، راح (بارث) يقول إن الكتابة القصصية ليست - قصاً - ، وإنما هي: - قول إننا نقص - ؛ وإن دورها ليس تسريب المسرود، وإنما إعلانه؛ وفي هذا (الإعلان)

تتكامل الوحدات التي للمستويات الدنيا فيما بينها؛ وهناك يبرز المسرود، وقد تجاوز مضامينه، وصوره، أي الوظائف، والأفعال..

وعلى هذه الشاكلة، لا تعود الكتابة القصصية تأخذ معناها إلا من (العالم) الذي تستهلك فيه؛ وهو عالم يبدأ وراء مستويات القص(6)، على شكل أنظمة مختلفة، اجتماعية، واقتصادية، وإيديولوجية؛ إلا أن عناصره ليست فقط (قصصية) أي سردية؛ وإنما هي تاريخية من تعينات، وأوضاع، وسلوكات وغيرها مما يمكن اكتشافها، والكشف عنها بواسطة التحليل العلامي(7)..

عصر ما بعد البنيوية

كل ذلك مهد السبيل إلى ولوج ما سمي بـ (عصر ما بعد البنيوية)، حيث يخرج (بارث) صراحة عن (النمذجة) اللغوية السردية، ويخرج على الخصوص عن الإيمان بأن (البويطيقا) يمكنها أن تقدم تفسيرات للنصوص الأدبية المختلفة، سواء بردها إلى بنية نموذجية مجردة، أو أيضاً إلى تمثيل للواقع..

و"بالفعل"، فقد استعاض (بارث) عن النقد بـ (التعليق)، كما استعاض عن البويطيقا بدراسة تقويمية لما أسماه بـ (لغزية النص)، أي ما ينطوي عليه من شيفرات، ورموز..

إن (النص الأدبي) الآن لم يعد عالماً مصغراً لعالم (البويطيقا) الذي يؤمن به البنيويون، ومنهم مثلاً تودوروف؛ فهو لم يعد بنية، ولا نسخة عن بنية تستند إلى البويطيقا، وإنما هو: (ممارسة)، هي - لعب- ، أو لنقل هي: مغامرة نقدية؛ إذ الاعتبار الآن للكتابة النصية نفسها(8)...

كان النقد التقليدي يرد (السرد) إلى واقع خارج اللغة، فيرده إلى عقل المؤلف، أو إلى شخصيته، أو إلى الواقع الذي حصل فيه.. إلا أن كل ما يحدث الآن يعود إلى (اللغة) نفسها، وإلى ما تكشف عنه من شيفرات، ورموز(9)؛ المهم هو (الإنتاج الأدبي) للنص، وليس كونه نسخة عن بنية، أو تمثيلاً لواقع معين؛ إن الأهمية الآن للإنتاج، والقيم الأساسية هي (قيم الدال)..

القابل للقراءة والقابل للكتابة

لقد أقام (بارث) دراسته لـ(لغزية النص)، ورموزه، على التمييز بين (النص القابل للقراءة) ليزيل، و (النص القابل للكتابة) سكريبتيل؛ النص الأول هو

النص الذي يستهلكه القراء، في حين أن الثاني يتطلب من القارئ تعاوناً فعلياً، ويفتضي منه المشاركة في إنتاج النص، وكتابته..

صفة (القابلية للقراءة) تغلب على النصوص الكلاسيكية، بينما صفة (القابلية للكتابة) تغلب على النصوص الحديثة، والتي هي أكثر تعددية من الأولى؛ المهم هو عملية الإنتاج، لأن عملية (إنتاج المعنى) جزء أساسي من (فعالية النص)، وليس تابعاً ثانوياً لمدلول أولي.. إن الأهمية الآن هي لـ (الدال)؛ فالنصّ القابل للكتابة كما يقول (بارث) يتيح للقارئ أن يؤدي وظيفة؛ أنه يتيح له أن يلج (سحر الدال)، يلج في لذة الكتابة، عن سين/ زاء.

وعلى هذه الشاكلة، تؤدي القراءة الأدبية لـ (النص القابل للكتابة) إلى تجنب انغلاق البنيات السكونية، بل إلى (تخطيم) سكونية البنية، والمنلو عامة؛ وطبيعي أن مثل هذه القراءة لن تفضي إلى تأسيس (نموذج)، أو بنية قانونية من الأعراف، أو المخلفات، أو تأسيس قانون سردي، أو شعري؛ وإنما إلى فتح (منظور) مكون من نتف، وشيفرات..

وآنذ، يحل (التعليق) على فقرات أجزاء النص محل (النقد)، و(البوطيقا) اللذين يقلصان النص، ويجعلانه يتطابق مع معنى ما، أو نموذج ما.. في حين أن التقدم الطولاني عبر النص، هذا التقدم المرتكز إلى (الليكسيس)، أي (بذرات القراءة)، سيعمل على (بعثرة) النص بدلاً من توحيده، وعلى ترصيعه بالنجوم بدلاً من تجميعه، وبالتالي سيعمل على المحافظة على تعددية النص، عن سين/ زاء.

النص التعددي والحقيقة

وفي نظر (بارث) يتكون الأدب من خمس شيفرات، كود أوسنن(10)،

هي:

1- الشيفرة التأويلية، والتي تعرض لغزية النص، وتثير السؤالين: ما هذا؟.. ولماذا؟..

2- شيفرة التضمين، والتي تلخص الموضوعات التي تدور حول شخصية معينة.

3- شيفرة الأحداث، والتي تكشف عن السلوكيات..

4- الشيفرة الثقافية، والتي تعرض معلومات اجتماعية، وعلمية عن أفكار، وقيم.

5- الحقل الرمزي، حيث تتعدد المعاني، وتصبح قابلة أن تنعكس كموضوعة..

هذه (الشيفرات) ليست بمنزلة (النموذج)؛ وإنما هي أمثلة على (كلام) لا يملك أية لغة أولية؛ إنها كما يقول (بارث) - تخلق نوعاً من الشبكة، إنها تخلق موضعاً يمر النص بكليته من خلاله- ..

وليس لهذه (الشيفرات) قيمة أدبية، وإنما هي تؤدي وظيفتها كجزء من - الثقافة- ؛ وفي هذه الحال، لا تعني (الكتابة) عن الواقع ربط كلمة بشيء، وإنما ربط الواقع بالنص؛ ولذلك يغدو (الواقع) نوعاً من النص، يتألف من شيفرات.. وبذلك يكون الأدب (تناصاً)، أو تبادلاً نصياً، يجسد ما هو قائم وراء حدوده من حقيقة، أو مؤلف، أو قارئ؛ الأمر الذي يبعد (الأدب) إلى مسافة شاسعة عن أية طريقة تمثيلية (11)...

إن كل شيفرة لا تعدو كونها منظوراً من (الاقتباسات)، وربط نص بنص؛ أما منطقتها فهو منطق الأمر المنجز، والمقروء؛ و (التمثيل) يصبح هو نفسه نوعاً من الاقتباس، فلا تعود (الحقيقة) تمتلك مكانة واقعية ضمن النص الأدبي.. إن (الحقيقة) في نظر بارث هي مجرد سراب خادع، تخدمه إحدى هذه الشيفرات؛ وبذلك يبطل (النص التعددي) الصورة التقليدية عن مؤلف حقيقي، يبحث برسالة حقيقية، إلى قارئ حقيقي (12) ..



■ الهوامش

1- لوحظ على الرواد من النقاد، والدارسين وقتها محاولاتهم تثبيت (قواعد بنوية) للأدب، هي ما ارتأوا أن يطلقوا عليه مصطلح (بويطيقا)، قياساً على مصطلح البويطيقا القديم، أي الفبة الشعرية عامة؛ ورغم أن المجال الذي أثمرت فيه محاولاتهم هو (المحال السردية)، إلا أن التجربة دلت على أنهم لم يستطيعوا الاتفاق على (نموذج سردي)، ولا على طرائق تحليل واحدة.

2- للتوسع في ذلك يمكن الرجوع إلى كتاب النظرية الأدبية الحديثة، السابق الذكر، ص 188 وما بعدها..

3- بمعنى أن الأهمية الآن لم تعد للمؤلف، ومقاصده؛ وإنما للمنظومات الدلالية، وعلاقتها، وما يترتب عليها من العلامة..

4- انظر كتابنا النقد والأسلوبية، السابق الذكر..

5- يرقم (البرنامج السردى) على الشكل التالي:

ب س = و [ذ 1 ← (ذ 2 م ق)]

ويفرأ: هو وظيفة تحول مضمون فعل [] إلى مضمون حال () في ملفوظات العلاقة الذاتية ذ 1 و ذ 2 التي لتحقيق قيمة، هي الموضوع م ق الذي تعمل الذات الفاعلة على بلوغه كقيمة مطلوبة منها؛ انظر كتابنا النقد والأسلوبية، السابق الذكر، حيث الشروح الوافية في ذلك.

6- هذه العناية بـ (الدال) على حساب (المداول) هي التي فتحت آفاق (العلامة الأدبية)، والكشف عما وراء مستويات النص من أنظمة اجتماعية، وأيديولوجية، انظر النقد والأسلوبية، ص 43، وما بعدها..

7- النقد والأسلوبية، أيضاً، ص 99.

8- 9 - ولذلك أعرض النقد، والدارسون عن (البوطيقا)، وتركوها، وتركوا تفعيدها، مستعصين عنها بالممارسة النقدية ضمن حدود اللغة، وعلى الخصوص ضمن ما يعكس النص من شيفرات، ستكون هي النوال.

10- جانب السياق، ولغزيتة هما قوام (الشفرة التأويلية)، والقارئ يمسك بها عندما يبرز السؤالان: ما هذا؟ ولماذا... وأما (الشفرة التضمينية) فنقوم بالموضوع الذي تعالجه المرودية، ولذلك هي تدور حول الشخصية، وتكشف عن مزاياها، وأما (شفرة الأحداث)، فهي تشمل كل حدث في المرودية، منذ بدايته حتى نهايته في نقطة حدث آخر؛ وعادة تتشابك الأحداث، ثم يستقل بعضها عن بعض؛ ناهيك بأنها يكمل بعضها بعضاً؛ وأما (الشفرة الثقافية) فتشمل نظريات نظام المعرفة، والقيم التي يثيرها النص، وتنبئ كحكمة لفظية، أو كحقائق علمية؛ وأما (الحقل الرمزي) فهو حفل الموضوع، يتم، التي في أساس المعالجة الكتابية للمرود، أي الفكرة، أو الأفكار التي يقوم عليها المرود؛ انظر كتاب النبوية في الأدب، لشولز، ترجمة حنا عبود، نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1984، ص 174، وكتاب النظرية الأدبية الحديثة، السابق الذكر، ص 190.

11- مفهوم (التناص) يعود إلى (جوليا كريستيفا)، والتي كانت متأثرة فيه بأراء (باختين) في الحوارية؛ وهي تعصد منه التفاعل، والتداخل اللذين بين النصوص، وأثرهما في دلالة الكتابات التي تحتضنه؛ وقد شاع المصطلح، واستهلك بشكل واسع حتى اختلط بمفاهيم أخرى، مثل التضمن، والاقتراب وغيرهما؛ إلا أنه متميز عن هذه المفاهيم، وكانت (جوليا كريستيفا) تزيد تبديله بمصطلح (نقل دلالي)، أو (تحول دلالي)، لإظهار وظيفته، كتفاعل دلالي بين النصوص ينتج عنه (تحول) في معانيها؛ إذ أن (التناص) في حقيقته هو في (نوك) نص عن نص آخر، وبالتالي دخول في علاقة معه، هي

علاقة حوارية، وسيمبولوجية علامية؛ وقد أصدرت مجلة (الأسبوع الأدبي) التي يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق ملحقاً خاصاً عن التناسخ، هو الملحق 61 في 18/11/1993؛ كما تجد في مجلة (المعرفة) التي تصدرها وزارة الثقافة بدمشق مقالة عن التناسخ بقلم د. شكري الزاهي، في العدد 353، شباط 1993، وغيرهما..

12- يذهب (بارث) في كتابه سين/زاه إلى أن (الحقيقة) أي رسم الواقع، هي المهمة الأبعد ما تكون عن مهمة الأدب في إبداعاته؛ وأنها مجرد سراب خادع، تحدثه (شيفرة) من شيفرات الأدب الخمس؛ وأنه عن طريق طرح أحجية، أو لنقل لغزية، وتأجيل حلها تقوم الشيفرة التأويلية بتنفيذ (العباب خفة) بارعة، تجعل من المعلومات المؤجلة شيئاً مرادفاً للحقيقة..

ويضرب (بارث) أن الفنان الواقعي لا يطرح الواقع أبداً كمصدر لوعله، وإنما هو يرجعه إلى أبعد مسافة يمكن تتبعها، إلى شيء مكتوب سابقاً؛ وهناك يبرز (التناسخ)؛ أو أنه يرجعه أيضاً إلى (شيفرة مستقبلة)، تصير تتميز على امتدادها سلسلة من النسخ عن الواقع..

إن (الواقعية) بذلك تتألف ليس من نسخ الواقع، وإنما من نسخ النسخ المرسوم عن الواقع؛ وأما الشخصيات التي في المسرود، فهي مجرد مجموعة من السمات يتم نوجدها بصورة خرافية عن طريق تسميتها؛ في حين أن (الأنا) التي تقارب (النص) هي في حد ذاتها تعددية، ومأخوذة من نصوص أخرى، وبالتالي من شيفرات، كود أو سنن أخرى لا متناهية؛ إنها بتعبير أدق مفقودة كما وأن أصلها مفقود، عن سين/زاه..



الفصل الثامن
الملاشاة اللغوية

يستند مفهوم (الملاشاة اللغوية) النقدي إلى اعتبارات عدة، نفسية، واجتماعية، وفكرية، وأسنية أثرت في تعامل الدارسين مع (اللغة)، ومظاهرها اللفظية، والدلالية، وعلى الخصوص، دراستها، وطرائق تحليلها..

ما يصيبُ اللغةُ من التهديم

وذلك أن (اللغة) تكون في كثير من الأحيان محلّ فائض في التعبير، يصير يحكي عن ظروفها، وقاعليتها، ويظهر كتابين لغوي من شروخ، وانحرافات عن اللغة العادية تحتاج إلى تفسير؛ أو تكون أيضاً محلّ تحريف دلالي، إن صح التعبير، يجعل ظاهرها ممّوها ممّوها بفتح الواو، وكسرهما؛ الأمر الذي يتطلب (تهديم) قوقعتها، والكشف عن المضمون الحقيقي في ملفوظاتها، وعلى الخصوص المتكلم الحقيقي فيها..

هذا (التهديم) أطلق عليه بعض النقاد مصطلح (ملاشاة)، أنيبا نتيسيمان، مثل رواد جماعة تل كل، والروائي الناقد موريس بلانشو، وسواهم؛ وبعضهم أطلق عليه مصطلح (تفكيك) ديكونستريكيون مثل كريستيفا، وبارث، ودريدا وسواهم؛ وهم في ذلك يتابعون سيرة الاتجاه النقدي، الألسني الذي يدعو إلى تفكيك القول الأدبي للوقوف على حقيقة لحمته النفسية، والاجتماعية، فما كان بشر به الشكلايون الروس، وعمل له على الخصوص الناقد (باختين) في دعوته إلى دراسة الحوارية، وهكذا دواليك..

وسواء اعتبرنا (الملاشاة اللغوية) تهديماً طبيعياً، تتكشف عن لغة النص، أو أيضاً طريقة تحليل لغوي للنص، فالملاشاة اللغوية تتميز بأنها تقوم على جدلية صميمية تكشف عن (مركزية الذات)؛ إذ أنها تتحرك في الذات، وبالذات، وضد الذات، أي هي مباشرة ذاتية لإمكانيات اللغة على التعبير؛ الأمر الذي يعطي (الجملة) قدرة تعبيرية لتكون (ابتداءً عاطفياً) أو (ابتداءً فكرياً)، كما يعطي (النص) قدرة تعبيرية ليكون محال (تعددية الأصوات) وبالتالي مجال (تصادم الأيديولوجيات) ..

طرائق تحليل مختلفة

ذهبت (جماعة تل كل)، والتي استمدت اسمها من اسم مجلة (تل كل)، وكانت تمارس نشاطاً نقدياً تقدمياً، في الستينات وما تلاها، برئاسة فيليب سوللر، إلى أن (اللغة) هي: - المركبة الرئيسية التي تحملها البورجوازية أيديولوجيتها- ؛ وأنها بالتالي - (مبنية) شكلاً، ومضموناً، بأيديولوجية البورجوازيين؛ بحيث أن استعمالها في الكلام، أو في الكتابة، لا يزيد على كونه (ترجمة زخرافية) لهذه المضامين البورجوازية...

ثم، بفعل إن (جماعة تل كل) كانت تحاول التوفيق بين الأسنوية، والفرويدية، والماركسية، وأيضاً الوجودية، أو لنقل بالأحرى بفعل أنها كانت تقيم على (تفوق كاف) بين هذه الأنظمة، أو المؤسسات الثقافية إن صح التعبير، راحت تطالب ب (تهديم اللغة)، من أجل الوقوف على حقيقة المضامين فيها، وحقيقة الانتماءات؛ سيما وأن هذه الأنظمة، أو المؤسسات في نظرها، هي تتفاعل فيما بينها، ويؤثر بعضها في بعض، كما (يهدم) بعضها بعضاً، كما هي تقول، فيكشف التهديم عن حقيقة اللغة، والخطاب اللغوي..

وأما (موريس بلانشو)، وهو قاص، وروائي أعطى نفسه للنقد الأدبي، فإنه يردّ (الملاشاة اللغوية) إلى (العلاقة) التي تقيّمها (اللغة) مع الموت؛ وهي في الأساس - علاقة حرية- ، وبالتالي تسمح للمتكلم بتجاوز الواقع، وتجاوز الحقائق فيه، في هذا الاتجاه أو ذاك، بحسب الظروف؛ إلا أن هذا التجاوز يظل مرتبطاً باللغة، ويمكن كشفه..

ومن هنا قال (بلانشو)، أن الملفوظات اللغوية، وخاصة الأدبية، الشفهية أو المكتوبة هي - مشروطة بالتفسير- ، بمعنى أن (النقد) لا بد أن يظل بمثابة (إعادة بناء) للنص، رغم التهديم الذي يمارس عليه؛ لأن تهديم اللغة قائم في التهديم المتجلي في النص نفسه، أي ما يسمّى ب (موت المؤلف)، أي غيابه، وتلاشي ذاتيته، أو أيضاً تلاشي الذاتية في النص عامة (I)..

**

وفي المقابل وقتها، كانت (جوليا كريستيفا) في الستينات تستلهم آراء الناقد الشكلاوني الروسي (باختين) في (الحوارية)، أي العلاقات الاجتماعية التي يعكسها القول الأدبي، وتتطلب ما كان تطلبه (باختين) من تفكيك هذا القول اللغوي، أي (تهديم) بنية نصّه؛ وإبراز اللحمية الاجتماعية التي لهذه البنية؛ خاصة

وأن اللغة الشعرية هي كما تقول كريستيفا تكشف بالعادة الشروح الأولى للتهديم
الحاصل في اللغة..

وأما (دريدا)، فقد أكد على الفروق اللغوية، وحملها مدلولاً أنبثانياً، تفكيكياً،
فجعلها - اختلافات- ؛ و (الاختلاف) في نظره ارجاء، إذ هو يبني ويهدم، ينشئ
البنىات وينظمها، ولكنه أيضاً يؤسس الفروق فيها، وبينها..

إن (الاختلاف) في نظره، قوة كامنة وراء اللغة، وضمنها؛ وهي التي تسمح
بتواجد الفروق التي تتكون منها اللغة؛ وأن (تفكيك) اللغة إذن، كما يقول دريدا،
هو خير من تحليلها البنيوي؛ لأن التفكيك يمكنه، بل من واجبه، الكشف عن
المنطق الذي للغة النص، بدلاً من الكشف عن منطق مؤلفه، ودعاواه فيه ...

خصوصية الملائشة اللغوية

تلك هي أهم النظريات، والآراء التي قيلت في (التهديم) الذي يعتري اللغة،
سواء ما يبدو منه على شكل شروح في ديباجة النص أو ما هو ثمرة صدمات
النقد للنص؛ وفي كلا الحالين، السؤال هو من المتكلم الحقيقي في النص؟. أهو
المؤلف، أم البطل، أم هو فاعلية أخرى، هي مثلاً الطبقة، أو الجمهور المتخيل،
أو غير ذلك..

و (الملائشة اللغوية) مفهوم أسني، وجودي، نقدي، صار يتمشى وقتها مع
مفهوم التفكيك، ولكنه أكثر خصوصية منه؛ فهو يعود إلى (جان بول سارتر)
الذي يقول إن الوجود - لذاته، أي الشعور، عدم يفرغ كينونة الوجود - في-
ذاته، فينفجر إلى العالم، ولكنه يعدم ماضيه، و اعدامه لماضيه هو الحرية..

المهم هو أن الموضوع الذي تكون عليه (ذاتية) النص هو محك هذا التهديم؛
وأن هذه الذاتية يجب تبين أحوالها، ليس من وجهة نفسية، أو اجتماعية تتعلق
بطباع المؤلف، وظروفه؛ وإنما من وجهة نظر أسنية هي (التعبيرية اللغوية)
التي ظهرت في النص؛ إذ اللغة شيء للوجود المشترك، ولكنها في الأساس
شيء ذاتي، شخصي، وجد صميمي..

والإنسان هو الكائن الوحيد بين الكائنات، الذي يتمتع بالوعي، والحرية،
ويعتبر بالتالي بالتفكير، والتعبير عن النفس؛ والكلام قدرة طبيعية مصاحبة
لتحقيق الإنسان لذاته، وعلى الخصوص اقتداره على وجوده.. إلا أن الإنسان في
حقيقته افتقار، ويعيش (جدلية صميمية)، هي جدلية تحرير ذاتيته من غيريتها..

ومن هنا تحرك هذه (الذاتية) في الذات، وبالذات، وضد الذات، مما يترجمه الإنسان إلى (ابتداءات) تظل ترسم أحداث الحرية، وهي تجادل واقعها، وخاصة في النصوص السردية، حيث مظاهر هذه المجادلة، وابتداءاتها انطلاقاً من دوامات العدم الشخصي التي للأبطال واحداً، واحداً(2).

الابتداء وضياع الذات

إن (الابتداء) صحوة تحرر، تتجدد باستمرار في تجارب الأشخاص؛ وأن (الابتداءات) لا حصر لها، وهي متنوعة، أبرزها نوعان: 1- (الابتداءات العاطفية)، وتتجلى في سلوكيات الأبطال، وعلاقاتهم، بعضهم مع بعض، وهذه الابتداءات تعكس (تطور الأحداث)؛ و 2- (الابتداءات الفكرية)، وتتجلى في المناقشات، والحوارات، وهذه الابتداءات تعكس (أيديولوجية) الأبطال، وأيضاً المؤلف، والنص كافة..

ومن هنا يبرز (الابتداء اللغوي)، والذي يظل الحامل للمؤثرات الدلالية، والعلامية المختلفة، وتبرز (الحرية)، وهي تصطدم بالواقع، وتحتّم نوعاً من المجادلة لهذا الواقع، استناداً إليها يتناوب على اللغة، (البناء والتهديم) على شكل (مواقف) تلاشي أوضاعها، وظروفها..

وذلك، أن (الذات) في النص، وخاصة النص السردية، إنما تظهر كـ (دوامة) من العدم الشخصي، تصير تحدّد توجهها في سلوكيتها، وأيضاً في لغتها؛ فتتصر، وتظفر بحريتها، وأصالتها أو تغلب على أمرها، فتعود إلى قيودها، وتقع في القصور الذاتي، والعجز، والضياع..

و (النص) هو في حقيقته (برزخ لغوي) تضيق الذات فيه بشكل طبيعي، ثم تعمل بشكل طبيعي أيضاً على استرداد ذاتها، وحريتها؛ إلا أن تززع (مركزية الذات) في النص، أي التزعزع الذي يصيب ارتباط كل شيء بالمؤلف، هو في حقيقته توكيد لهذه الذات، لأنه جلاؤها، وتحريرها، بها(3)..

تخلخل النص وإعادة بنائه

وعلى هذه الشاكلة، تفرض (الملاشاة) نفسها على الأشخاص، والأحداث، فتصبغ لغة النص بصبغتها، ويكون على الخصوص تنافي الذاتيات، وتصادم الإيديولوجيات، مما ينجم عنه (تخلخل) النص، وبروز الشروخ فيه، سواء في

مظهره اللفظي، وديباخته، أو مظهره الدلالي، ومضامينه، (تخلخل) تترجمه مظاهر أساسية عدة أبرزها التناص، تضارب اليبشير بين(4)، الخارجي والداخلي(5)، تعددية الأصوات..

و (اللغة) تعكس هذا التخلخل، بنتيجة أنها: - ابتداء الابتداءات-؛ إذ هي في وقت واحد، وسيلة التعبير، وغايته؛ أن (اللغة)، إلى جانب كونها نظام علامات دالة، هي مستودع التاريخية، وذاكرة حافظة للماضي، وفسحة رجاء، وأمل للحاضر، والمستقبل؛ و (النص) وخاصة النص السردي، برزخ لغوي تتعكس فيه تنافي الذاتيات، ضياعاتها، وتحققها ذاتها على السواء..

وأما بالنسبة إلى (الناقد)، فإن (الملاشاة اللغوية) حين تسمح له بممارسة حريته، تسمح له في الأساس بتحرير نفسه من أي (معيار مسبق)، وبالتالي استخدام المنهجية الملائمة للنص؛ ومن هنا يصبح التهديم الذي يمارسه الناقد تجاه لغة النص، مشاركة حرة في (إعادة بناء النص)، وهي (مشاركة حرة)، لأنها بشكل طبيعي ترتكز إلى الحرية، والتي تصير تعمل عملها، وخاصة تجاه الأيديولوجيات(6)..

الصوت ابتداء موافقي

العالم الألسني (فاندريس) يعرف (الصوت) بأنه: - مظهر الفعل اللغوي، معتبراً بعلاقته بالفاعل-؛ بمعنى أن الفاعلية في الفعل اللغوي هي التي تحدد الفعل اللغوي كصوت، بحيث إليها بالتالي، يعود إمكان تحديد صلة القول بقائله.. واستناداً إلى تعريف فاندريس يمكننا القول إن (الصوت) في المسرود، هو نمظهر الكلامي لموقف سردي ما... وذلك أن (الابتداء اللغوي) قد يكون مجرد (تلفظ) يفتقر إلى الذاتية، والموقف، أو يكون بحثاً عن الذاتية، وعن الموقف؛ ولكن حين يكون (الموقف) محدد، يكون الابتداء (ابتداء موقف)؛ وأنذ، يكون الابتداء صوتاً، هو حضور ذاتي للبطل المتكلم..

و (الموقف السردي) شبكة معقدة من العلاقات بين الأبطال، وأفعالهم، وترتبط بالأبعاد الزمانية، والمكانية، والأيديولوجية في المسرود ككل.. وإن (الابتداءات الذاتية) هي التي تستطيع أن تدلنا على مواقف كل شخص في المسرودية، كما تدلنا على الموجة الحقيقي للأحداث في المسرود، وبالتالي تدلنا على تمايز الأصوات في النص، لأن الابتداءات الذاتية مجتلى مجادلة الواقع..

وعندما نتساءل عن صلة القول السردي بالمؤلف، نجد أن (المؤلف) مبدئياً هو السارد التقليدي للنص، هو صاحبه، وصانعه، صنع أقواله، وصيغها بصيغة فكره، وأيديولوجيته.. إلا أن (النص) يكشف أيضاً عن قائلين غير المؤلف، هم هؤلاء المجادلون لواقعهم، يطمعون إلى تحقيق ذواتهم؛ فيكونون أصوات موافقهم في تجربة المسرودية ككل (7)..



■ الهوامش

- 1- راجع في كتاب: - النقد الأدبي - ، لجماعة من الباحثين، سلسلة ماذا أعرف، العدد 664، مقال (دانيال كوني) عن فهم الأدب، حيث هو يعرف بأراء (جماعة تل كل)، و (موريس بلاشو) في الملائاة، أنيبا تتيسمان، ص 108 وما بعدها؛ ونجد في كتاب: - النظرية الأدبية المعاصرة - ، السابق الذكر، تعريفاً بأراء (دريدا) في الأدب، والنقد، ص 195 وما بعدها؛ وسبق أن عرفنا في فصل سابق بأراء (جوليا كربستيفيا) في النص، وفي الأدب، والنقد؛ وانظر كتاب: - التفكيكية، النظرية والتطبيق، لكريستو تورس، ترجمة رعد عبد الجليل حداد، اللانقوية، 1992، حيث عدة فصول عن دريدا..
 - 2- هذه الجدلية الصميمة بين (الحرية)، والواقع، حيث تتحرك الذات ضنة ذاتها قد تظهر في النص لماماً، وعلى (الناقد) بالتالي أن يظهرها بنفس انعكاساتها في لغة المؤلف، والأبطال على السواء؛ إذ يحدث أن يكون (الأبطال) عاجزين عن التعبير عنها، وخاصة في أحوال فرض المؤلف أيديولوجيته عليهم..
 - 3- مصطلح (مركزة الذات) الذي بصادفه في لغة المنظرين، والنقاد كما رأيناه، بفسد الاستقطاب الذي تستقطب به اللغة، المنظم للمعنى، أو القائل للقول، والذي هو مبدئياً: (المؤلف).. ثم إن هذه المركزية الذاتية تتزعرع في النص بفعل الصراعات، وتصادم الأيديولوجيات، فيختفي صوت المؤلف، وتظهر أصوات فائلين آخرين، وعلى الناقد توضيح ظروفهم في ذلك، سواء أكانوا واضحي الملامح في مسرودية النص، أو مظلليها..
 - 4- اقترح الناقدان (بروكس ووارين) بدلاً من مصطلح (رؤية)، أو (وجهة نظر) مصطلح (بؤرة السرد)؛ فاشتق النقاد منه مصطلح (تنبير) وبقصد تركيز الترسل السردي في زاوية للمسرودية، أي جهة المؤلف، أو جهة البطل؛ ولذلك جعلوا (التنبير) نوعين: (التنبير الخارجي)، حين يكون المؤلف هو السارد للحكاية من الخارج؛ و (التنبير الداخلي)، حين يكون البطل يحكي حكايته..
- وقد وضع الناقدان (بروكس ووارين) خريطة لأنواع المسرودات في ذلك، هي التالية:

أحداث تطل من الخارج	أحداث تطل من الداخل	
(2) شاهد يحكي حكاية البطل	(1) البطل يحكي حكايته	سارد حاضر كشخصية في العمل..
(3) المؤلف يحكي الحكاية من الخارج..	(4) المؤلف المحلل، والكلي المعرفة، يحكي الحكاية..	سارد غائب كشخصية في العمل

وقد علق (جينيت) على هذه النمذجة، بأن المحور الأفقي (داخلي - خارجي) هو وحده يرتبط بوجهة النظر، في حين أن المحور في العمودي (الحضور - الغياب) يخص مشكلة الصوت، أي هوية السارد في الرواية كما يفهمها جينيت، أي الطريقة التي يتدخل فيها كل من المرسل والمنلقي في العملية السردية؛ انظر كتاب: - النقد الأدبي - ، السابق الذكر، ص 101، وكتاب: - بلاغة الخطاب وعلم النص - ، السابق الذكر أيضاً، ص 275 وما بعدها؛ وانظر في مجلة (عالم الفكر)، العدد الرابع 1993 مقال بو طيب عبد العالي - مفهوم الرواية السردية في الخطاب الروائي - ، ص 37.

5- يقسم جينيت (التبئير الداخلي) إلى ثلاثة أنواع:

أ- المسرود ذو التبئير الداخلي الثابت، كما في رواية (السفراء)، لهنري جيمس، حيث البطل يتحدث عن نفسه، ويحكي حكايته..

ب- المسرود ذو التبئير الداخلي المتنوع، كما في رواية (مدام بوفاري)، لفلوبير، حيث ينتقل التبئير من شخصية (شارل) إلى شخصية (مّة)، ثم يعود فيركز على شخصية (شارل)..

ج- المسرود ذو التبئير الداخلي المتعدد، كما في رواية الرسائل، حيث يعرض الحدث الواحد عدة مرات من وجهات نظر متعددة.

6- الجدير بالملاحظة هنا أن (بلانشو) يذهب إلى أن (الناقد) يحق له، بل يجب عليه اصطناع (الخيال، والتهويل) في إعادة بناء النص؛ في حين أن (بارث) يذهب إلى أن من واجب الناقد إبراز (تعددية المعاني)، والكشف عن طبقات النص نفسه..

7- في أحوال ظهور النعرة الارستقراطية، أو البرولينتارية في النص الروائي، فينكشف القائل للقول، والذي يكون بالعادة المؤلف؛ في حين يمكن عبر (تعددية) الأصوات تبين (ابتداءات) فكرية، أو عاطفية تعكس مواقف الأبطال؛ ومن الأمثلة على الابتداءات الفكرية في ذلك، المناقشات، والحوارات في رواية (الولاعة)، أو رواية (الرحيل عند الغروب) لحنا مينة، أو رواية (الوباء)، ورواية (التلال) لهاني الزاهب، وغيرها؛ ومن الأمثلة على الابتداءات العاطفية مسروديات عمر التكلي، وفياض وغيرهما في الأسرة لنبييل سليمان، انظر بعد قليل الفصل عن مدارات الشرق..



الفصل التاسع
رواية شكيب الجابري
وداعاً يا أفاميا

بات من المحقق، والمسلم به أن الرواية الفنية تعود في نشأتها الحديثة في سورية إلى الروائي الألمعي (شكيب الجابري)، عندما أصدر في الربع الثاني من القرن العشرين رواياته: - نهم - ، 1937؛ و - قدر يلهو - ، 1939؛ و - قوس فزح - ، 1946؛ ثم - وداعاً يا أفاميا - ، 1960؛ واستطاع بتقنيته المتقدمة، وموضوعاته الآسرة أن يلفت إليه الأنظار؛ إذ أنه في (نهم) يستعمل أسلوب الرسائل، والسرد المباشر، ثم (قدر يلهو)، و (قوس فزح) يجعل البطل يحكي قصته، ثم في (وداعاً يا أفاميا) يجري الرواية بصيغة الغائب، ثم يتدخل في حركة مسروديتها تدخلا صريحاً..

الموجة الأولى

ولا أخفي أنني كلما عدت إلى هذه الروايات الشيقة، والمتمايز بعضها عن بعض، أجدني تغلبنى فكرة أنها: - تجريب - وبالتالي، هي مجرد مؤشر على إمكانيات الإبداع الروائي السوري، المتفتح وقتها في ظروف يسعى الكتاب فيها إلى إيجاد الأنواع السردية المختلفة، من قصة، ورواية، ومسرحية، ولم يتميز وقتها غير (معروف الأرنؤوط) في رواياته التاريخية عن الملحمة العربية الإسلامية: - سيد قريش - ، 1928 بأجزائها الثلاثة، ثم - عمر بن الخطاب - ، 1936 بجزئها ثم - طارق بن زياد - ، 1941، ثم - فاطمة البتول - ، 1942، إلى جانب مشاركاته الواسعة في التأليف، والترجمة للمسرح(1)..

وإلى فترة الأربعينات وما تلاها، تعود محاولات روائية، أولية، هي على درجة لا بأس بها من الجودة، هي في معظمها رومنتية، أو رومنتية واقعية، تحكي عن الحب، يربط المؤلفون أخباره تارة بالمجتمع، وتارة بالنضالية، مثل - السلوان الكاذب - ، 1945، لخير الدين الأيوبي؛ و - المصاييح الزرق - ، 1956، لحنا مينة؛ و - متى يعود المطر - ، 1957، لأديب نحوي؛ ثم - الأزاهير الحمر - ، 1958، لأميرة الحسني؛ و - في الليل - ، 1958، لهيام نويلاتي؛ ثم - باسمة بين الدموع - ، لعبد السلام العجيلي، و - أيام معه - ،

لكوليت خوري، و - مذكرات منحوس أفندي - ، لوليد مدفعي، وهذه الروايات الأخيرة الثلاث ظهرت عام 1959، وهكذا دواليك(2) ..

في هذه الموجة الأولى من النتاج الروائي، ظلت روايات (شكيب الجابري) تتميز بالسمات الرومنطية المختلفة، وخاصة منها (الحديث عن الذات)، وهي سمة أصيلة عنده؛ وقد حاضر، وكتب عنها وقتها، ثم أسر بها إلى (شاكرو مصطفى) الذي سأله عن فنّيته، فأجاب: - لا أستطيع أن أخرج في رواياتي عن حياتي، مهما أخذت، ففي حياتي الواقعية ما يكفي من المادة لتغذية خيالي.. واكسل في التفتيش عن مواضيع خارج حياتي.. وفيم أفعل؟(3)؛ الأمر الذي جعل المسرودية عنده تتحسر إلى ما يقرب من (مونولوجية)، هي فكره، ووجدانه، أو لنقل هي حديثه عن تجربته، وأجياله..

مونولوجية

إن مصطلح (مونولوجية) مصطلح بلاغي، نقدي، ويقابله مصطلح المصطلح البلاغي، النقدي أيضا (بوليفونية)؛ وكلا المصطلحين يعودان إلى الناقد الشكلائي الروسي (باختين)، والذي كان يستعملهما (أسلوبياً)، أي في تحليل القول الأدبي، كما هو يقول(4) ..

وفي رأي (باختين) أن روايات (تولستوي) مونولوجية، يسيطر عليها صوت المؤلف، وتظل تحت سيطرته؛ في حين أن روايات (ديستوفسكي) بوليفونية، تعكس تعددية الأصوات، والتي يظل أبطالها متميزين عن المؤلف بأصواتهم.. ناهيك بأن باختين كان يرى أن (الأسلوبية التقليدية) كانت لا تعتبر الرواية من الفن، بل تعتبرها شكلاً بلاغياً، كما أنها كانت تحبس الظاهرة الأسلوبية، داخل (السياق المونولوجي)، وهو في الأساس شعري؛ في حين أن الرواية ظاهرة متعددة الأساليب، متباينة الأصوات، وكلمتها، أي القول الروائي فيها: (كلمة حوارية) ..

إنني كلما عاودت مطالعة روايات (شكيب الجابري)، أو تفحصت شكلها، ومضمونها، تبادرت هذه التحليلات الصائبة إلى ذهني؛ وأن من يطالع رواية - وداعاً يا أفاميا- على الخصوص، والتي ظهر تدخل المؤلف فيها، يجد أنها تجري بصيغة (الغائب)، وتحكي عن تشرد (نجد)، ثم إيواء (سعد) لها، ورغبته في الزواج منها؛ إلا أنها تهرب منه، وتتركه للحسرات؛ حيث المؤلف، ليس فقط

يستعير الموضوع من تجربته، وإنما هو يستعمل صيغة (المتكلم) لصالحه، في أكثر من عشرين (20) موضعاً، أبرزها:

- ندى، قد سهونا عن ندى، ومثلها لا ينسى، وهي من عماد هذه القصة، بل هي عقدتها، ونقطة الانطلاق إلى ما هو آت، فبينما كانت البعثة في شغل بأمر المدينة، كانت هي في شغل بأمر نفسها- ، ص 74..
- لو عدت اليوم إلى تلك المنطقة، لرأيت المستنقع الهائل قد أضحى سهلاً من أخصب سهول الدنيا، شقت فيه مجاري الأنهار، وقامت السدود لبحيرات اصطناعية تمد البلاد بالكهرباء، والماء..، ص 122.
- ولو عدت اليوم إلى ثغرنا الجميل اللادقية، وقد مضى عشرون عاماً ونيف على الحفلة التي نحن بصددها، والتقيت السيدة س. وهي خارجة من قصرها في نزهة، لراعك حسنها لأول نظرة.- ، ص 156.
- نجود، مسكينة نجود، لقد صرفتكم حفلة الرقص عنها، يا لكم من ماجنين، لا تعانون أكلها الوحش، أم أطار صوابها الرعب، سأنبئكم نبأ الشقية، أنا الحر الطليق أحكي الحكاية كما أريد- ص 162.
- ولو سألت سعداً، وأمثاله، وهو غيور، مجنون غيرة، وماذا يكون لو سارت المرأة سيرتك، ونهجت نهجك، واتخذت من الرجال مثلي، وثلاثاً، ورباعاً، لما بوغت، ولما تحير، بل لأسرع يؤكد لك أن من طبيعة المرأة الاكتفاء، وفي قلبها للحب مكان واحد.- ، ص 193.
- لنعد إلى سعد وصاحبته، قبل أن يبتعدا عن حقل منظرنا، ويتوغلا في الغاية توغل من يروم الاختفاء، بل لنعد إليهما قبل أن يغادرا المائدة، هي تنظر إليه، وهو يتخذ لوجهه زاوية.- ص 195.
- لندعه إلى صديقه نيتشه، ولنعد إلى (نجود) في مثواها المرتفع.. ولندعها إلى نفسها، تناقشها، وتفسو عليها، وتحاول أن تردها إلى مكانها الطبيعي، فلعلها تثوب أو ترعوي.- ، ص 207..

شاعرية ذاتية.

هذه الملفوظات ليست جملاً معترضة، تعترض أخرى رئيسية؛ كما أنها ليست جملاً توضيحية، توضح أخرى بحاجة إلى توضيح؛ وإنما هي (خطاب) قائم بذاته، عدل فيه المؤلف عن صيغة (الغائب) التي تجري عليها الرواية إلى

صيغة (المتكلم) الذي هو المؤلف الباث للخطاب..

وهذا الأسلوب شائع، ومستحب في الخطاب العلمي، أو الفني، أو الخطابى؛ ولكنه نادر، ومستهجى في (الخطاب السردى) القصصى، أو الروائى.. حتى إنه عندما تجري قصة، أو رواية بصيغة (المتكلم)، فيما يتبدى الريبورتاج، أو السيرة الذاتية، تكون (أنا المتكلم) هي أنا السارد، وليست أنا المؤلف(5)...

ولذلك كان من الأفضل في الرواية التزام صيغة (الغائب)، دون مماهة السارد والمؤلف، خاصة أن الموضوع صميمى، وعاطفى، ويتحدث من تلقاء نفسه عن صاحبه الذي ينشئه، أي المؤلف الذي يعرفه القراء، ويجدونه فيما هو يسرد، أو يؤلف...

ومن هنا ظلت الرواية في حدود (تجربة) المؤلف، وشاعريته؛ وبفعل افتقارها إلى الصراع، وعلى الخصوص افتقارها إلى (النضالية)، لم تظهر فيها - تعددية الأصوات-، ولا - تصادم الأيديولوجيات-؛ بل ظلت الرواية (مونولوجية)، في شتى أجزائها المرصوف بعضها إلى بعض رصفاً؛ حتى مظاهر (التناص) التي ظهرت في آخر الرواية، من إيراد آراء، وأشعار لنيئته، وطاعور وغيرهما، ص 190 وما بعدها، ظلت (مونولوجية)، تلفها شاعرية المؤلف، وتصبغها بصبغة ذاتيته..

وأظن أن ذلك هو الذي أغرى المؤلف بالتدخل في مسروديتها، وإثبات صوته صراحة في حركتها، لنبدأ بكذا، لنلحظ البطل الفلانى، تركنا البطلة في كذا، سأحدثكم بنبا كذا وما شابه؛ إلا أنه يمكن الاستغناء عن هذه الجمل المدسوسة على الترسل السردى، الروائى، وتظل للرواية سرديتها، وشاعريتها، وقوتها؛ وتماسكها كافة..

وهذا يدل فعلاً على صدق ملاحظة (باختين) حين قال إن المفردة اللغوية هي في حد ذاتها (كتابة بيضاء)، أي حيادية، وأن المؤلف هو الذي يكسبها شاعريتها، وأسلوبيتها فتكون (شعرية) ذاتية، مغلقة على نفسها، أو يحيلها إلى (كلمة حوارية)؛ منفتحة على المجتمع، وتعكس العلاقات الاجتماعية التي لمسرودية الأبطال..

وبالفعل، إن الترسل السردى، الروائى في - وداعاً يا أفاميا- ظل شاعرياً، وعلى الخصوص متصلاً بذاتية المؤلف، وأذواقه؛ كما ظلت الحوادث، والتحليلات فيها في حدود الرصد القطاعى، الرومنطى، لتجربة شخصية

للمؤلف، أكثر منها حوادث، وتحليلات لمأساة حدثت في ظروف درامية قاهرة،
أو صعبة...

لغات

ورغم ظهور عدة لغات في الرواية، مثل (اللغة المعلوماتية) على أفاميا،
والغاب، والفرنلق (6)، ثم عن المعادن (7)، والتي يهتم بها المهندس سعد؛ أو (لغة
الحكواتي) التي تحكي عن هروب نجود، ثم تشردها (8)، كما تحكي عن مبادل
سعد في كازينو اللاذقية، ثم في كوخه (9)، أو (اللغة العاطفية) التي عن حب
البطل سعد لهيلانة (10)، والتي كان يحبها، واستطاع إغواءها، أو عن حبه
لنجود التي لجأت إلى كوخه، فعشقها، وطمع في الزواج منها، إلا أنها تهرب
منه، وتتركه للحسرات؛ إلا أن (الصوت) في ذلك كله ظل صوت المؤلف،
والذي ظل مسيطراً على هذه اللغات التي يتدخل فيها، كما ظلت لونياتها لونيّات
ذاتيته، وشاعريته..

فمثلاً، في الجزء (22) من الرواية، والذي يحمل عنوان: - نداء المعادن -
نسمع:

- قال سعد في نفسه: لعل الفيروز ابادي حين ذكر قبل ألف عام كلمة
(الطلق) في قاموسه المحيط، وأشار إلى أن الطلق رقائق طبيعية شفة،
تستعمل مضاهوي في سقف الجماعات لم يكن يعني مادة (الميك)
بالذات، بل مادة أخرى شفة، كحجر (شبات ايسلنده).

على كل فساظل أستعمل (طلق) العربية، بدل (ميك) الفرنسية حتى أجد من
يأتيني بلفظة أصح منها؛ وسأسمي (الأميانت)، أو (الاسبست) بحجر الفتيل كما
يسميه العرب؛ و (المسكوفيت)، سيدعى بالعربية: الطلق المسكوفي، أو الأبيض،
و (البيوتيت)،: الطلق الأسود. - ، ص 206.

ويقول في الجزء (18) الذي عنوانه: - في صميم الغابة- :

- لبيك يا سيدي، لبيك يا صغيري، لبيك يا مولاي، المعازف تزعق
وتشهق كأنها ضربت عليها جوقة من الشياطين، و (الشارلستون) في
أوج مجده، قد دار على مراقص العالم، فسعرها، وأرسل في أقدام
الراقصين مساً من الجنون.

وإذا انفجر لحن من الحانة الصخابية جنت الأرجل، ودارت النشوة بوقت واحد في الأقدام، والرؤوس، وقامت قيامة الرقص، كأنها صدى من أصداء الأدغال، وصورة من صور الغلطة في ضوء القمر على ضفاف الأمازون، أو في أحشاء أفريقية. - ، ص 166

(المثل الأول) يحوي على تدخل روائي تعكسه (ملفوظية) صريحة، حيث يعرف القراء أن القائل هو المؤلف الذي هو مُتخصّص في العلوم، والجيولوجيا؛ وأما (المثل الثاني) فيدل على إمكان الوصف، والسرود دون استعمالٍ للأنثى، ومع ذلك يجد القراء فيهما المؤلف..

موقف المهاجم

ثم، وهذا هو الأهم، يتابع المؤلف وصفه، وسرده، وينتقل عن هذا الرصد للأمر إلى مهاجمة (مدام شوفلر)، فيقول:

- ولعل شبان حفلة الكازينو، وشاباته، وبعض شبابه، وشائباته بزوا ببراعتهم تلك الليلة فرسان (الشارلستون) في العالم كله؛ ولا عجب، فقد أيقظت هاجع المدينة، تلك الفترة الطويلة من (تاريخنا)، مدام شوفلر، أفسق سيدة أرسلتها فرنسا إلى بلاد الشام، تساعد زوجها الحاكم المطلق على دولة اللاذقية في حكمه، وتوطد سلطته، وتعزّز سلطانه، وتتم حملة الخراب التي أعدت للبلاد؛ فما عجز عنه السلاح، قوضته مدام شوفلر على أيسر سبيل، بفضل ما تشيعه في النفوس، والضمائر من خراب- ، ص 164.

ثم يقول: - كانت هلوكا متصابية، وحولها بلاط من الفتيان من قناصي الجاه، واللذة- ، وبعد أن يصف مبادئها، يقول: - قد عرفت هذه المرأة المثيرة، والأنثى الخبيرة (الرجل)، عرفته على حقيقته ضارياً من الضواري الأليفة، وعبد شهوة، وطالب متعة صغيراً.. ذلكم وحش الغابة الأكبر، فلا تعجبوا أن (ضللت) عن غابة الوحش، و (عدت) بكم إلى غابة الإنسان؛ إن في هذه الغابة من الآثام ما يضؤل أمامه إثم جرو الضبع، إذ ينقض على (نجدود) ليغرس في أحشائها عواء جوعه. - ص 166.

ففي هذه المقاطع يتدخل المؤلف مرتين تدخلًا مباشراً، وصريحاً؛ مرة حين يربط المسرودية بالتاريخ، تاريخنا؛ ثم المرة الثانية، حين يطلب من المستمع أن

لا يعجب أن ضل، وعاد إلى الغابة الإنسانية، وأثامها..

اللغة العامية، وأساليبها

وفي الجزء (20) يتحدث عن قدوم صديقه الشيخ فؤاد، بسيارته العتيقة، إلى كوخ سعد، فنسمع:

- هرع سعد وخلفه أحمد.. وترجل الشيخ فؤاد من مطيته المفككة الأوصال، وقبل أن يبادر بالسلام، صاح: - عجلوا، اسقوها، قبل ما ينفقع المحرك..

قال سعد: - أمرك يا سيدي، من الأحمر؟ من الأبيض؟ جن؟ كونيالك؟ شيرري برندي؟ ثم التفت إلى أحمد، وقال له:

- رح هات لها نقطتين سينزانو، هذي مثل معلمها، نجمها خفيف، ما تحمل الدعك..

صاح الشيخ فؤاد بلهجته اللبنانية الحلوة: - له، دخيل حريمك.. هي أو أنا؟.. إن سكرنا نحن الاثنين صرنا ببطن الوادي.. واليوم دوري، صار لي جمعة ما شربت..

قال سعد: وين راحوا ويسكيات البارحة؟

قال الشيخ: يا خبي، شراب الليل يحوه النهار. - ، ص 183.

**

ويقول في الجزء (27) يتحدث عن القيم في نظر سعد:

- حوادث التاريخ، كحادثات الجيولوجيا، ليس فيها من جديد؛ هنا تجري كما كانت تجري منذ آلاف السنين، تتسلى بوجه البسيطة تحويراً وتبديلاً، والأرض تبقى على ما نشأت عليه؛ وتلك تجري كما جرت منذ انطلق الإنسان على وجه البسيطة، وطبيعته واحدة، لا تكاد تتبدل. - ، ثم يقول:

- انخفضت عنده قيم، وارتفعت قيم؛ أما (المال) فقد خبر قيمته في عسره أشد مما عمل في يسره، فإذا هو شيء لا يدانيه في حياة الإنسان شيء، أعلى من الصحة، والولد، والروح، رب المجتمع العلي القدير، خلصت له النفوس، وانحبت له النواصي، وذلت الجباه؛ بل أضحي (الإنسان) هو (المال): - تملك عشرة تساوي عشرة- ، كذلك كانت تردد عليه أمه، أما هو فأصبح بإمكانه أن

يقول اليوم، دون إسراف، ولا مبالاة، معك عشرة فأنت عشرة، أنت السيد عشرة، السيد ألف، صاحب السعادة عشرون ألف، صاحب الجاه والسلطان والشرف المنيف، والظل الخفيف، الحبيب النسيب سيدي مليون. - ، ص 247، وهكذا دواليك..



■ الهوامش

- 1- تجد في كتبنا عن المرح السوري تفاصيل هذه المشاركة، كما تجد في كتابنا: - أدب القصة في سورية-، دمشق 1966، تحليلاً لروايات معروف الأرنؤوط في الملحمة العربية الإسلامية..
- 2- تجد في كتابنا: - الرواية العربية السورية-، دمشق 1973، تحليلاً لهذه الروايات المختلفة، يستند وفتحها إلى المنهجية النفسية..
- 3- القصة في سورية، لشاكر مصطفى، مصر 1958، ص 402.
- 4- عرضنا في فصل سابق آراء (باختين) النقدية، والأسلوبية؛ حيث يطلق مصطلح (أسلوبية) على تحليل القول الأدبي؛ ويطلب بإبراز (حوارية) هذا القول، أي العلاقات الاجتماعية التي تعكسها سياقاته، وخاصة مسروديته؛ ولذلك كان يطالب بأن تكون (الأسلوبية) أسلوبية اجتماعية، أي تتفرق الجانب الاجتماعي للإبداع الأدبي، وخاصة الروائي، انظر الفصل..
- 5- مفهوم (التدخل الروائي) مفهوم نقدي، ألسني، يتعلق بالتبشير الروائي، ويقصد تدخل المؤلف في الرواية حين يستعمل صيغة (المتكلم) في (تبشير خارجي) بصيغة (الغائب)، فيتحدث عن نفسه؛ أو حين يستعمل صيغة (المتكلم) في حديث من (التبشير الداخلي)، إلا أنه يتحدث فيها عن نفسه ملفوظياً، بمعنى أن ملفوظية النص كشفت هويته في (أنا السارد) عند من يعرفه.. انظر بخصوص (تبشير) الفصل السابق، هامش 54...
- 6- وداعاً يا أقاميا، دمشق 1960، ص 9، 105، 125، 134، 174، 195..
- 7- وداعاً يا أقاميا، ص 26 وما بعدها..
- 8- وداعاً يا أقاميا، ص 102، 105، 137، 142، 181، 187.
- 9- وداعاً يا أقاميا، ص 149، 164، 176 وما بعدها.
- 10- وداعاً يا أقاميا، ص 154، 168، 173، 197.
- 11- وداعاً يا أقاميا، ص 226، 242، 252، 262، 264.
- 12- بالنسبة إلى مكاشفة الرواية، وعلى الخصوص تعريتها الانتقادية، وأيضاً العادية للأشخاص، أثبت هنا ما كنت قلته في كتابي: - أدب القصة في سورية-، السابق

الذكر، ص 196: - عند صدور رواية وداعاً يا أقاليميا في أواسط عام 1960 اعتبرها البعض من كتب الإثارة، والجنس، وفوجئوا على الخصوص للتعرية التي فيها.. وأذكر أنني كتبت وقتها في نقدها، ولذلك أسجل عتابي على المؤلف الأعمى، والذي لا تمنعني صداقتي له من معاتبته على إباحيته، أو تعريته للأبطال، والأشخاص في الرواية؛ وليصدقني أن جهداً بسيطاً للعفة، والفضيلة أحدى على الأدب، والمجتمع، من مشاق المكاشفة، والتعرية اللتين في الرواية-، جريدة النصر الدمشقية، العدد 4720، 28 تشرين الأول 1960.



الفصل العاشر

رواية هاني الراهب : الوباء

ذكر الصديق (هاني الراهب) يوم مناقشتنا رواية: - الوباء- ،
في اتحاد الكتاب العرب، بدمشق، أني سألته، بعد أن قدمت مداخلتني:
- هل تظن أن هذا الذي تسرد، أو تصف هو الواقع؟- ، فأجاب: -
نعم في نظري هو الواقع- ؛ فهمس نفر من الحضور: - هذا خيال-
؛ وهمس آخرون: - هذا واقع ونصف- ، وعاد آخرون يهمسون:-
هذا خيال ونصف- ..

وفي الحقيقة، قد تكون المسرودية التي أوردها (هاني الراهب)، بشتى
أحداثها، وأوصافها، وتحليلاتها ذات أساس واقعي(1)؛ إلا أنها كما تقدمها الرواية
مفارقة للواقع في العديد من النقاط، أو لنقل هي (واقع فني) مباين للواقع، سيما
وأنها صراحة تعتمد على الخيال الأسطوري..

الغرابية، والمبالغة، والعنف

وإلا، فما هي هذه (الشير)؟.. - القرية التي لم ترسم على خارطة، ولم
تذكر في كتب التاريخ- ، ص 67، وص 79، والتي بعد أن يجعلها المؤلف
تحتل الأنوار، والأعياد، ص 14، 88، 90 وغيرها، يقول أن أربعة أنفس فقط
تملك تسعين بالمئة منها، ص 124؛ وأنه رغم الفقر الأبلق، والتعب الأيدي،
فالجميع فيها راضٍ بالحياة، ص 211..

ثم عندما يضطر عبد الجواد، وأسرته إلى النزوح عنها مع النازحين،
تصبح طريق، ص 201، كما تصبح هي الخرافة، ص 203، والمقبرة،
والجرب، ص 325؛ بنى اسماعيل فيها مدرسة، ص 268، وص 342، وكان
البيت الكبير فيها من الطين، والطين ضد الحضارة، ص 365، والآن تطوق
الأبنية الغابة فيها، ص 635..

ثم ما هذا (العبسي)؟.. - فلاح فقير، يبدأ من صفر- ، ص 435، يصبح عميداً
مليونيراً، ينافس التجار بالصفقات التجارية، عدة صفحات؛ ولا ينفك من حوله،
وخاصة أخوه (شداد) يقول: - إنه هو الدولة- ، أيضاً عدة صفحات؛ ثم نجده ينعث
من حوله، بما فيهم زوجته فدوى، وأخته خولة بأنهم: - مسوخ- ، ص 601.

وما نوع هذه (الأسطورية) التي تملأ جنيات الرواية؟.. ولماذا الغرابة، والعنف، والمبالغة فيها؟.. لماذا الأخوة فيها، كما يقول كنعان: - أحدهم في اللوج، وغارق في المال، والآخر في السجن، وغارق في البؤس. -، ص 541 و556؛ لماذا الفقر، والبؤس عند شداد، واسماعيل، والغنى، والترف عند عبي، ومحمد علي، عدة صفحات..

ثم لماذا (السفر برلك) في أواسط السبعينات؟. وهل حالة (شداد) إذا لوحق، وتخفى، وتشرّد، وجاع، واضطر إلى التقاط كسرات الخبز على صناديق القمامة تعادل مجاعة السفر برلك أيام زمان؟..

السنا نرى أن التهويل، والمبالغة واضحان في ذلك؟..

وكذلك هما واضحان في أوصاف (زهرة) زوجة شداد، وبنات مريم خضير؛ فبعد تشردها، وأختها في (الشير)، حتى انقطاع أخبارها هناك، تظهر مع أختها وأبيهم حسن الغفري في اللاذقية، فتلحق بهم وصمة أولاد حرام، ص 404... ولكنهم يقاومون بروح تقدمية يسارية، فيتحسن وضعها، حتى يكون موت شداد، فيجعل المؤلف وجهها (نبوءة)، ص 636، هو مع ذلك مشهد جميل، يبيت الرعب، نفس الصفحة..

حقيقة الأسطورية في الوباء

إني واثق لو أن أمثال (رولات بارث) من الدارسين العلميين الذين يحلون وقائع المجتمع، والأدب علامياً، وسمعوا من المؤلف حديث هذه (القرية)، وأهلها، لقالوا له دلنا عليها على الخارطة، حتى نصدق كلامك في أسطورتها.. وسمّنا لنا بمسميات الواقع، كما سمي (رولان بارث) الأشياء بأسمائها: العادات، الأزياء، السينما، الموزيكهول، الإعلانات، البفتيك، الخمور، أيام العطل، البروليتاري، الألعاب..

والمعلم (رولان بارث) هو الذي توسع بمدد ل مصطلح: - أسطورة- توسعاً اجتماعياً، علامياً؛ فأطلقه، كما هو يقول على- كل مادة في العالم يمكن أن تنتقل من حالة الوجود المعلق، الصامت، إلى حالة الوجود المفتوح، الناطق، فيمتلكها الجميع، كما أوضحنا ذلك بتوسع في كتابنا النقد والأسلوبية، السابق الذكر..

ناهيك بأن (رولان بارث) ظل زهاء سنتين بين عامي 1954 و1956

ينشر في الصحف نقداً اجتماعية عن (البورجوازية)، أو هامها وزيفها، من زاوية تحليل (وقائع) العادات، والأزياء، والصحافة، وغيرها من (أشياء) المجتمع، والتي اعتبرها (أساطير قائمة)، والتي تبدو أنها بديهيات اجتماعية، معاشة، وبالتالي هي شيء طبيعي، صافٍ ونقي، في حين هي شيء تاريخي، وغير طبيعي، وأنها مزيفة، أو تحوي على زيف ما، يمكن ملاحظته، وفضحه..

وبالنسبة إلى رواية (الوباء)، فإن ما يستعمله (هاني الراهب) فيها من مصطلحات علامية، مثل أسطورة، وخرافة، وبطولة، ورمز، وعلامة، ودلالية، وغيرها يعكس تماماً المدلول الألسني العلامية للأسطورة، أي كما يقول رولان بارث: - الواقعة التي امتلكت قيمة اجتماعية، فصارت مفتوحة على المجتمع، ناطقة فيه بين الناس، فامتلكها المجتمع- و هو ما ترصده الرواية من زاوية ما تقول عنه أنه (تطور الجيل)، أو تغيير (بنية) المجتمع...

فالمؤلف يصور التحرر من عقلية الشير، ص 42ر 197ر 202ر 365؛ ثم يصور جيل الوحدة، ص 284ر 286، ثم جيل الثورة، ص 499ر 582، وانظر أيضاً ص 261ر 266ر 424ر 482ر 582 وغيرها.. وهو التطور الذي يرصده المؤلف عبر تجارب (أسرة فلاحية) من قرية هي كما يبدو، من جبال اللاذقية.. فكيف ترجمت ملفوظات النص الروائي ذلك؟..

وقائع النص الروائي

وحتى نكون موضوعيين نضع بين القارئ وقائع الترسل الروائي للمؤلف، وخاصة استعمالات مصطلح (أسطورة)، وسواها، حيث يقول:

1- علي أيوب، وبدر، واسماعيل:- .. زينة شباب الشير، وشموس الأربعينات من القرية، ومنذ الخمسينات صاروا (ملكاً مشاعاً) لوعي قرية لم يذكرها تاريخ، ولا وضعت على خارطة- ، ص 76.

2- عن ضرب بديع خضير لعريف الدرك الذي حاول خطف الديك منه:- أتقنت رواية الحادثة اتقاناً يندر عند الحكواتية، وظهرت رواية شبه موحدة، إذ صار انذاك (أسطورة) متغيرة في القرية- ، ص 142.

3- عن مريم خضير، في مرضها الأخير، أن عينيها كان فيهما - بريق منطفي، متقد، بفعل مشاعر لا يدركها إلا الله؛ وهو انطفاء نهائي لـ (أسطورتها)- ، ص 217؛ ثم يقول: - لكنها لم تمت هذه الأسطورة

- المتفجرة، قد لاتموت أبداً، ربما لأنها استوطنت، ربما لأن لها معنى لا يموت- ، ص 218.
- 4- قالت خولة لنفسها: - ها هي ذي مريم خضير (الأسطورة)، الشيطانة، الرائعة، القاتلة، الزانية، المسلولة، المسكونة، الساحرة، بسمة الأصيل، مشجب الليالي، بئر الذنوب، سيدة العلبة، الصفراء كالشمع- ، ص 219ر 220.
- 5- عن اسماعيل السنديان- .. (الأسطورة) الطائفة، الأمنية المستحيلة لبنات الشير، المعنى الخرافي الذي هز المنطقة بمفاجآاته يصيبه (فالج)- ، ص 301؛ ثم أوائل عام 1959 استعادت خولة حلاً خرافياً اكتمل باسماعيل- ، ص 302.
- 6- العميد (عبسي) يقول لأخته خولة التي يؤنبها ضميرها أنها دعت على خطيبها يونس بالموت، فمات: - أنت فلاحه بلهاء، عقلك كله خرافات- ، ص 197، - كل من ينتهك الحرية يجب أن يموت، وأنت طالبت بحق طبيعي، أن تكون لك حرية الحب؛ والقانون (لازم يكون المرجح)، لا الأساطير، ولا غيرها- ، ص 199، وانظر ص 431..
- 7- تذهب خولة إلى أن - هناك سرأ لا تفهمه تسبب في عقمها، وأن (السر) زال، فلا بد للأفضل أن يجيء، وغمغمت: (الحياة كلها أسرار)- ، ص 282؛ ثم- تناولت إفطارها بلذة منتشية، الخبز أيضاً (سر) من الأسرار؛ تدور الحياة، والفصول، كي يخرج من التنور، رغيف خبز- ، ص 282 أيضاً..
- 8- عن خولة- .. دربها، وصديقتها، كان درباً سارت عليه المرأتان نحو صداقة، هي أيضاً كانت سرأ من الأسرار- ، ص 283؛- ثم.. كانت قد رأت في سنوات العقم حكمة علوية، وها هي ترى في حادثة الحمل حكمة أعلى، سرأ؛ إن الحياة جميلة بأسرارها؛ فكيف تفسر هذا؟! أليس هذه كلها (دليل) عناية فائقة؟- ، ص 283، وانظر ص 340.

الحياة، والمعتقدات، والسلوك

- 9- آل العز يقتلون أولاد (الشيخ السنديان) العشرة أمام عينيه، فلا يتحرك،

- بل يقوم يتزوج، ويرزق بولد، يأخذ بثأر أخوته بعد أربعين عاماً، ص 1312.
- 10- عبد الجواد، حين ينزح إلى المدينة، يترك أحد أبنائه عند الجسر للموت، ص 17؛ ثم أحمد الغفري يترك أحد أبناء مريم خضير عند مرضها، قرب خيمة العجر، ص 152..
- 11- الجدة تعصي أمر زوجها السنديان، فتعمى.. ثم تطيع أمره، فتشفى، ص 197؛ وخولة تدعو على خطيبها الذي لا تريده بالموت، فيموت لتوه، ص 190.
- 12- ثم مشاهد الاحتفاء بالعمل البطولي، ص 81، مثل قتل حية أو زحزحة صخرة، أو ضرب بديع للعريف، صفحات متفرقة؛ وحده (بدر) كان أبطاً أصدقائه إلى الوصول إلى الخرافة، ص 82.
- 13- اسماعيل يقول عن (بدر) - هو السر: هو إنسان بلا سمو، ولكنه قادر على الحب؛ أما هو المخلق في أجواء عليا، المتأفف على الحياة، فقد أنزلته كيمياء مريم إلى منخفض لا قبل له به، وجعلته غريباً عن الطبيعة، غريباً عن الأعشاب البرية، والحساسين، ونسمات الصباح الندية-، ص 109.
- 14- شكيب الغفري زوج خولة، هو جزء من بدلته، لا جزء من الطبيعة، ص 221؛ ثم مسلسل (التعجن) في المأكول، والمشرب، والملبس، والأثاث، والنزهات، والسهرات، والتمتع بالحياة، خاصة عند خولة، شداد، عيسى، صفحات متفرقة..
- 15- تقول الرواية عن (مريم خضير) أنها لنقاوة بشرتها، كان الماء الذي تشربه يبين من حلقها، ص 52؛ كما يقول إن الصلاة في الشير تقام تحت شجرة، قطرها مئة خطوة، يمتلكها آل خطاب، ص 37..
- 16- يقول بديع خضير لأخته مريم:- أن الزانية مقدسة، أنت تهديمين المزارات الننته من عقولهم؛ هذا كلام كبير، ولكنه لا شيء، وحولي هذه المسوخ.-، ص 136.
- 17- رصاصة تنطلق من مسدس شكيب الغفري، وتجرحه، تجعل منه بطلاً ينتحر من أجل حبه لخوله، ص 219؛ ثم شداد الذي يعتقل للتحقيق معه يصبح بطلاً ص 58، وانظر ص 414/551..
- 18- زوجتا (عيسى)، و (شداد)، فدوى، وزهرة؛ الأولى تقول: - أقعدي مثلي مع الصديقات، والعبي الورق، واحكي عن القمار، وآخر

الموديلات، وآخر رشوة، وآخر حفلة - ص 455؛ والثانية تلازم
أخوتها الموصومين بأنهم أولاد حرام، ص 401، وتضييع النهار من
أجل اللقمة...

السلوكات كعلامة ودلالة

العنف، والغرابة، وأيضاً المبالغة كلها ظاهرة في هذا الرصد الجيلي الذي
يرصده المؤلف لأحوال أسرة فلاحية من الشير؛ بحيث أن (السلوكات)، والتي
ظلت محل اهتمامه، تتحدث من نفسها عن شخصيات أصحابها؛ ثم، وهذا هو
الأهم، ليس في (الوباء) لوحات بورتريهات للشخصيات، تقوم على تكامل
السردي، والتحليل، والوصف، والتفنيد؛ وإنما هناك أمشاج من سلوكات ظلت هي
العلامة، والدلالة..

وحقاً، إن عالم الوباء عالم التناقضات، إذ تتقابل فيه المكابدة والشقاء مع
الخلود إلى الراحة، والدقة، وعلى الخصوص على شتى المستويات حتى في
أحوال تبدل الأحوال؛ إلا أن سياجات هذا العالم هي (التعريفية العلامية)، أي أن
المؤلف يريد أن يقول شيئاً من الوقائع التي يرصدها؛ ألوان مظاهر هذه التعريفية
متعددة؛ فهناك (المظاهر العقائدية)، ويمثلها الاصطدام بين العميد عيسى، وأخيه
شداد؛ ثم (المظاهر الاجتماعية)، ويمثلها تبدل الأحوال ثم التعجب في الوجود
الحسن..

**

إن العميد (عيسى) يوالي الدولة، في حين أن أخاه (شداد) يعاديهما؛
والاصطدام بينهما يكشف عن ما يسميه المؤلف بـ (الوباء)، أي التلوث بجرثومة
فتاكة.. هي العلاقة مع الدولة، والتي يصفها العميد (عيسى) بأنها متغلغلة في كل
شيء، في كل جهة كشعاع أخطبوطي، ص 542.. إن العميد (عيسى) في
تطويره علاقته بالدولة، يمثل (الدولة) بأخطبوط ممتد الذراع، كالشعاع الذي
يصبح في كل لحظة فتاكاً؛ أو بجرثوم يعيش في الفؤاد عنده في كل لحظة
أمكانية الفتك، ص 542؛ وذلك هو (الوباء)، وتلويثه، وهي المرة الوحيدة التي
يستعمل المؤلف فيها مصطلح وباء في الرواية..

ثم إنه بفعل أن المؤلف حصر الجانب العقائدي في محاجات كل من
الأخوين عيسى، وشداد، وصارت الأوصاف إلى هذه (الموشورية)، أي النظر

إلى ظواهر المجتمع، تارة بعيني (عيسى) العميد المليونير المحظوظ، وتارة بعيني (شداد) العامل اليساري الفقير، وزوجته زهرة(3).. إن هذه الموشورية الأسروية عاجزة عن اعطاء فكرة عن المجتمع، وتطورها؛ لأنها للتو تصدمنا بذاتية الأفراد، وحظوظهم..

أن (الأسرة) رغم أنها كالدولة سياج طبيعي للحرية، وإمكانياتها؛ إلا أنها، وحدها لا تعطي فكرة(4) عن (بنية المجتمع)، وتطورها؛ ناهيك بأن مفهوم (هاني الراهب) عن (علاقة) الفرد بالدولة مفهوم مغلوط، وناقص؛ إذ يجعل هذه العلاقة بمثابة جرثومة وباء فتاك كما رأينا؛ في حين على العكس تماماً، إن (الدولة) هي بالأحرى (الذات الكبرى) للمواطنين كافة؛ والعلاقة معها تظل علاقة حرية، وتراحم، وعقلانية، وبالتالي تظل بريئة من الغل، والقهر..

الجانب الاجتماعي

وأما الجانب الاجتماعي، فقد انصب على مشاهد (تبدل الأحوال)؛ ثم مشاهد (التعجن) في المأكل، والملبس، والمشرب؛ وقد ظهرت الغرابة، والمبالغة عليها كافة.

فمثلاً، بخصوص تبدل الحال بالأغا الاقطاعي (حسن الغفري)، فإن الرواية تذكر أن أملاك حسن الغفري - لا تغرب عنها الشمس- ، ص 92، وتكفي لأن يعمل فيها جميع آل الغفري، ص 53؛ وأنه طوف فيها (ريم خضير) على الفرس من الصباح إلى المساء حتى أدرك نهايتها، ص 162.. إلا أنها تبددت في سبيل إرضاء مريم خضير، وكسبه حبها، ثم تبرئتها من جريمتها، فتسول الأغا، وراح يشحد هو وأولاده، وتشردوا مدة حتى ظهروا من جديد في اللاذقية..

وهناك أيضاً الوقائع عن (المشيخة)، وتبدل أحوالها؛ فالرواية تنوه بأنها كانت لسنين طويلة لآل السنديان، والذين هم في نفس الوقت من كبار الملاكين، - وأملاكهم على حد الرواية من سطح جبل الشير إلى البحر- ، ص 11؛ ومع ذلك ها هي الأيام تضطر عبد الجواد إلى الهجرة إلى اللاذقية، حيث يعمل خياطاً زهاء عشرين عاماً، ثم يعود إلى الشير؛ حيث يبأس من منافسة ابن عمه ابراهيم له على (المشيخة)، والحصول على ثقة الفلاحين، ص 62، ومع ذلك يولم للناس، ويظهر بمظهر العالم الفقيه..

وأما دار المشيخة نفسها، أي البيت الطيني الكبير، فالرواية تقول إن الشيخ الأول جعله إشارة ضمنية إلى خلفته، والشيخ الرابع ضم إليه بيوتاً لصيقة لنوم العائلة والضيوف، والشيخ السادس جعله أقرب إلى دار حكومة، ومضافة يقصدها الفلاحون من ثلاثين قرية مجاورة، ص 26؛ ثم مع الحرب العالمية الأولى يتكشف شيخ السنديان في (صومعة) تقول الرواية أنها موجودة في شمال الشير، ص 9، فيكون اعتكافه بمثابة دليل على تقربه من الله، وسموه الروحي، فتنزل عليه (قصعات) الأكل من السماء، ص 10 و ص 14..

المبالغة ظاهرة في جميع هذه المعلومات، وبعضها فوق واقعي، وفوق طبيعي؛ ناهيك بحديث الكرامات الخارقة التي تظهر على أيدي هؤلاء الشيوخ، ص 186-188؛ الأمر الذي ترك أثره في الرواية، والتي ستلهج المرة تلو المرة بالتنبؤ، وكشف الغيب، وقضاء الحاجات، ومداواة الأمراض وما شابه..

التعجب في التمتع بالحياة

وأما (التعجب) النفسي، والاجتماعي الذي للتمتع بالحياة، ونعيمها، والسعي إلى تحسين ظروف العيش، ثم العمل على تحقيق السعادة، والقيام بالنزاهات، والمشاورير، وإحياء الليالي الرومنطية، فحديث ذلك يملأ جنبات الرواية..

هذا النعيم متيسر للعميد (عيسي) المليونير المحظوظ، وزوجته فدوى بنت الغنى، والجاه؛ ولكنه مفتقد من الآخرين؛ ومع ذلك، ظل (شداد) العامل الفقير البائس ينشده، وهو يطمح إلى حياة سعيدة، هانئة، كما ظل يقول؛ المهم، هو أن الرواية ظلت تؤكد على (الوجود الحسن)؛ والوجود الحسن هو في حد ذاته، كما يقول (بارث) أسطورة..

إن رواية الوباء رواية اهتمامات يومية (5) إذ أنه ليس فيها (نضالية)؛ والثورية فيها مجرد كلام؛ ولذلك استنفدتها تقريبات السلوكات كما قلنا، بحيث ظلت القضية الأساسية فيها هي قضية (الوجود الحسن)؛ بون ايتري إذ أن الوجود الحسن حتى عند بارث هو العلامة الأسطورية الحديثة.. فهل نعجب أن أبطال (الوباء) كلهم تقريباً لا يعملون بالسياسة، بما فيهم العميد (عيسي) الذي يقول أن مصلحته هي في خدمة الدولة، كما مر بنا، في حين أن كل هم (شداد) هو الحياة الهانئة، ص 402ر485ر556 وغيرها..

يضاف إلى ذلك أن استهلاك نغمة (المتفوق) عند العميد عيسي، وهو

استهلاك لهذا التعجن، إذ ظل شداد، وأخوته يرددون أن عبسي هو الدولة، ص 283ر 418ر 501ر 509 وغيرها؛ في حين أن عبسي عاجز عن التوسط لأخيه شداد، عاجز عن أن يطلقه من اعتقاله، ص 520ر 540..

وأما (شداد)، والذي صار يتردد على بيت حسن الغفري، عندما ظهر مع أولاده في اللاذقية، فقد ذهب يتساعد معهم، ثم تزوج (زهرة) بنت مريم، وكانت تحمل أفكاراً يسارية، فتأثر بها، ولم تساعده الحياة ليكون أكثر من عامل ميناء، ناهيك بأن عمله مع اليساريين أوصله المهالك.. لقد كان همّ (شداد) هو الحياة الهانئة؛ وقد كان يقول إنه: - يريد مجتمعاً رومنتيكياً، فيه ناس يضحكون، ويلعبون، ويشبعون- ، ص 402؛ ويقول أخوة (عبسي) فيه، إنه: - عامل عنده من الطبيعة رومانتيكية مهزوزة.- ، ص 329..

حدود أولية للرصد العلامي

ومن هنا الانطباع أن هذا الرصد الجيلي لأحوال أسرة فلاحية، والذي نجده في (الوباء)، هو (لعبة روائية) وزع المؤلف أدوارها على (واقع فني) راح يتخيله، ويطعمه بالأسطورة.. ولذلك ظلت الحالات التي سرد عنها، أو حاول تحليلها، ووصفها، (حالات فردية) كلها العنف، والغرابية، ولا تتصف التطور الاجتماعي الفعلي الذي تدعي رسده..

وبنتيجة ذلك، تراجعت مسروديتها، بكل صور رسدها، إلى المستوى الأدبي، البلاغي، وتراجعت علاميتها الأدبية إلى مستوى التخيل، والتهويل(6)، إلى جانب أن (الرصد العلامي) فيها هو نفسه محدود، ومحصور في حدود مصطنعة، وأولية؛ وفيما يلي الدليل:

**

أكدت الرواية على التعجن الحياتي في (الوجود الحسن)، والتعمع بالمأكل، والملبس، والمشرب، والنزهات، والسهرات وما شابه؛ ثم اعتبرت الويسكي - معصية الأكابر - كما يقول اسماعيل، ص 389 وغيرها(7)، إلا أنها نسيت ظواهر أكثر دلالة على التطور الاجتماعي الحديث في سورية، ومنها:

1- (اقتناء الكتب)، وبالتالي القراءة، والتثقيف بشكل عام؛ فأنا أعرف العديد من المدنيين، والعسكريين ينفقون آلاف الليرات على شراء الكتب، بما فيها الموسوعات الفخمة، يتثقفون بها، ويطلون مكتباتهم؛

وتجد في رواية مأساة ديمتريو- ، لحنًا مينة، ما يشبه الأسطورة للثقافة،
والتثقيف في شخصية المتبحر والدراجة..

2- (حسن الرياضة)، وبالتالي اللياقة البدنية، وهما أيضاً علامتان
للأسطورية الحديثة في سورية، حيث يتسابق العديد من الشباب،
والشابات إلى ممارسة الرياضة على اختلاف أنواعها، في حين ينوه
(هاني الراهب) في إشارة عابرة بأن فدوى كانت لاعبة كرة السلة؛
وتجد في ثلاثية - حكاية بحار- ، لحنًا مينة شبه أسطورة لرياضة
السباحة؛ في كون بطلها يعمل مدرب سباحة.

3- (الديكور المنزلي)، ومنه تزيين المنزل بالنباتات النادرة، والأصص
الجميلة، وهو أيضاً من أساطير مجتمعنا الحديث، تعيشها الطبقة الغنية،
والمتوسطة؛ في حين أنه باهت الصورة في الوباء، بل لا أثر له فيها؛
وتجد في رواية - طائر الغار- ، لقمر كيلاني صورة زاهية وموفقة
لهذا الحس، وغيرها..

4- (جمع التساجيل) الموسيقية، والدينية؛ وكان مفروضاً أن نجد في
رواية الوباء تنويهاً بجمع تساجيل القرآن الكريم على الأقل، سيما وأن
الأسرة التي تصف أسرة مشيخة؛ إلا أن الرواية سكتت عن ذلك،
وتتحدث فقط عن الصندوق القديم، صندوق السمع دون طائل؛ وتجد
في رواية - الحنظل الأليف- صورة قريبة من الأسطورية، يسجلها
وليد اخلاصي عن حسن الشباب المثقف للتساجيل، وهكذا دواليك..



■ الهوامش

1- قسّم هاني الراهب روايته إلى أربعة أقسام، جعل لكل منها عنواناً، هي على التوالي: القسم
الأول، وعنوانه (الشمس تغرب)، ص 9- 157، وهو مخصص تقريباً لعبد الجواد، وتنقله بين
التسير واللاذقية؛ والقسم الثاني، وعنوانه (الخبز والحريّة)، ص 161- 329، وهو تقريباً
مخصص لخولة بنت عبد الجواد، زواجها وطلاقها؛ ناهيك بأنه القسم الوحيد الذي يحوي على
أربعة أجزاء (4، 3، 2، 4)، ويقوم على الاسترجاع للذكريات، والارتداد التقهقري إلى الماضي،
إذ تنطلق مسروديته من نقطة النهاية، أي من ساعة طلاق خولة من شكيب؛ ثم القسمان: (القسم
الثالث)، وعنوانه (الميراث)، ص 323- 592، و (القسم الرابع)، وعنوانه (سفر برك) هما
معايشة حياتية للظروف، ويجلوان العديد من الجوانب النفسية، والاجتماعية، والأيدولوجية
للأبطال؛ والرواية بمجموعها تقوم على الرصد الجيلي الأسروي، وتركز على مشاهد الحياة
اليومية، وسلوكية الأبطال...

2- وأض أن ذلك راجع إلى أن الرواية حصرت رصدها، وتحليلاتها في حدود (أسرة فلاحية)، كما حصرت محاحتها الأيديولوجية بين آخرين، أحدهما مليونير محظوظ، والآخر عامل فقير بائس... يضاف إلى ذلك أنه ليس في الرواية (عمل ثوري، ولا أبطال مناضلون؛ وأن (الثورية) التي فيها هي عبارة عن (ثورة مواقع)، مثل التي للأغنياء والفقراء، أو التي للملتزمين، والفضوليين؛ كما أن المحاجة الأيديولوجية فيها محاجة حذبت عابر، وهي أيضاً مسالمة، وليست محاجة صراعات فضالية إيجابية، أو صراعات عمل ثوري معين. تحتمه الفترة التاريخية وظروفها...

3- ولذلك ظهرت شخصيات الرواية كأنها (حالات فردية)، هي رغم ما فيها من تجريد، و تسطیح تمثل نفسها أكثر مما تمثل طبقة بعينها؛ كما ظهرت الحوارات مثل تراثات خاصة، انظر مثلاً حديث (زهرة) لغدوى، ص 481، ناهيك بأن الحوار بين (سوسن) بنت العميد عبي، و (حيان) اليساري ابن خولة سجل بنفس أساليبه العلمية، ومفرداته المبتذلة من القول، ص 421.

4- فمثلاً يقول العميد (عبي): - اثنتا عشرة سنة من عمر (الثورة) غيرت وجه سورية الإقطاعي بالكامل؛ رغم أن الأعماق لا تزال في حاجة إلى هزة ثورية أخرى؛ ولكن إذا قطع الأبناء المسافة التي قطعناها، فسورية صائرة إلى مصاف أرقى نول العالم -، ص 366.

في حين في المقابل يقول (شداك):- الذي يبطل عقلي، ويطير سكيّتي، أن نرى الناس يضحكون على أنفسهم؛ لأنه لم يغير شيء؛ بقي الغني، وبقي الفقير، وصارت الحال أسوأ؛ الكذب، والاستغلال، والاضطهاد، والبؤس هي التي تنتصر. -، ص 484، الخ..

5- كل ذلك رجح عندنا أن (الوباء) رواية انتقادية، يتألفها الخيال الأسطوري؛ وأن الحس الانتقادي فيها أساس، ويتحكم برصدها، وتحليلاتها بصرفها جهة التعرية، والهدم؛ مما باعد بينها وبين تحقيق شأ في (الأسطورية)؛ على العكس، فقد تراجعت بشتى مقوماتها إلى المستوى الأدبي، البلاغي، وظلت واقفاً فنياً يمازجه التخيل، والأسطورة..

6- وذلك أن الكشف عن صلة (الأسطورة) بالأيديولوجية، هو الكشف عن الجانب النفسي، والاجتماعي الذي وراء ليل الإنسان إلى أن يحيط الأشياء بهالة من (التقدس)؛ وبالتالي الكشف عن الصلة التي بين الواقع، والقيمة، والأيديولوجية، والأسطورة هي شيء واقعي، فعلي، و متميز تماماً عن (الخيال الأسطوري)؛ الأسطورة واقعة مموهة نفسية، واجتماعية فرصتها ظروف حياة معينة، وأيديولوجيات معينة، ولذلك هي تتطلب الدراسة، والتأويل؛ في حين أن الخيال الأسطوري وهم، ولا يحتمل مثل هذه الدراسات، والتأويلات...

7- وبخصوص تناول المشروبات، والولع بها، وخاصة الويسكي - معصية الأكابر -، كما يقول اسماعيل ص 389، انظر ص 364، 374، 376، 379، 381، 382، 385، 389، 411، 412، 423، 425، 427 وغيرها..



الفصل الحادي عشر
رواية عبد النبي حجازي : المتألق

رواية: المتألق - ، لعبد النبي حجازي سبر قطاعي، نفسي واجتماعي، لتجربة غسل العار، يقوم به البطل الشاب (جميل بن حسني الطرة)، وهو بورجوازي ابن خادمة، يروي بصيغة (المتكلم)، وعلى شكل تداعيات، وحديث نفسي، خبر علاقته مع زوجته التي تخونه مع عشيق لها، ويستطيع أن يضبطها مع عشيقها بالجرم المشهود، فيرديهما قتيلين برصاص مسدسه، ص 6، 7، وص 185.

كيف نحلل الرواية الحديثة التقنيات

الرواية من النوع الحديث الذي يصطنع التقنيات الحديثة؛ إذ أنها تقوم على (التفتيت) للحدث، وأيضاً للتحليل، والسير مع التداعيات، والحديث النفسي للبطل؛ ناهيك بأنها من أولها إلى آخرها تجري بصيغة (المتكلم)، أي أن فصولها الأربعة عشر تظل في حدود (التبشير الداخلي)، أي الذي يحكي فيه البطل حكايته... وإذا كان (تصوير) الأبطال، والمجتمعات لعب دوراً أساسياً في الرواية التقليدية، مسروديتها، وأسلوبيتها، وسواء في (رواية الشخصيات)، التي تقدم لوحات عن أناس معينين في المجتمع، أو (رواية الأحداث)، التي تسرد عن أحداث بارزة من الحياة، هي تشفعها عادة بوصف ظروف الحياة، فماذا نقول في مسرودية المتألق، الحديثة التقنيات؟..

الرواية في واقعها أحاديث نفسية، وتداعيات لشاب يكابد مرارة (الدونية) التي لوضعه كبرجوازي ابن خادمة؛ كما يكابد مرارة خيانة زوجته له، ثم ينتهي الأمر به إلى قتلها، وعشيقها؛ ومع ذلك هي مليئة بالتحليلات، كما أنها تحاول الارتباط بالزمان والمكان، لكنها متحررة في ترسلها الروائي..

ومن هنا السؤال الذي يهمننا، ويهّم الدارسين: - ماذا في معايير (النقد الألسني) من منهجية لإنصاف هذا النوع الحديث من الروايات؟. وهل يجوز الاقتصار على تحليل لغتها، خاصة أنه لوحظ عليها استهلاك الصور فوق الواقعية، أو بروز بعض المفردات ذات إحياء تعبيرية، وقرآنية..

منطقية السرد، زمان ومكان

ليس في الرواية (تقويم) لضبط تقدّم (الحدث) فيها في الزمان؛ ولذلك هي تقريباً دون زمان؛ إذ أن تحايلاتها، ومسروديتها عامة تراوح باستمرار في مكانها على شكل تقاطع للمشاهد، أو بوحيات وتوهجات، هي بالأحرى، أمشاج زمان معاش في الحاضر، أو زمان هابط من الارتداد إلى الماضي، كما تتشكل التدايعات، والأحاديث النفسية فيها...

وأما مضامين هذه التدايعات، والأحاديث النفسية فهي بقايا ذكرى (الانهزام) الذي يعيشه هذا الشاب، وبالتالي هي (العطالة) التي قذفت به إلى نكوص من اختيار موهوم للعزلة، ثم لايقوى على الاعتزال، ويعود إلى العالم، فيغسل عار زوجته.. وترسلها بالتالي ظل يقارب (البوح) المباشر(1) القريب من المذكرات اليومية، وأيضاً الحديث النفسي...

ولذلك خلت الرواية من الزمان الروائي الذي يتسلسل فيه حدث معين(2)، وكذلك هي بدون بنية، وترتد إلى اللابنية التي لعلاقات (توهج جدلي) من: - المتألق/ الكمود- ، و- العطالة/ الطموح، و- الاندماج في العالم/ الخيبة من الواقع- ...

وأما (زمان العالم)، فإنه ينحسر إلى إشارات عابرة إلى الأحداث الكبرى التي انفعلت بها نفس هذا الشاب المهيبض الجناح، المغموز في نسبه، والمنبوذ من المجتمع، مثل الانفصال، أو ثورة آذار، ثم حرب حزيران، ثم موت أبيه، نجدها هنا وهناك كشيء من عطالته: - عندما أعلن الانفصال أحسست أن الوحدة تنسلخ من دمي- ، ص76؛ - قتلنا النكسة، وأنا ألغيت العالم بمحية من رأسي، وكانت عطالة، تعني تفاهتي، وعدم جدوى وجودي- ، ص177، وانظر ص113، 114.

مع الاعتبارات الألسنية

المعلم (رولان بارت) ينعت هذا النوع من الروايات الحديثة التقنيات، بأنها - رواية مسطحة- ، أو - رواية تسطيح- ، بمعنى أنها دون (سماكة)، وأن أبطالها دون (حجوم)، وأن الموضوع فيها (مفتت)، يقول رولان بارت- الموضوع فيها مغتال- ، أي مقتول، وكل اهتمام الروائي فيها رصد المواقف، والسلوكات كأشياء، اكتشفها البطل إذ يعانيتها، ويعبر عنها، أو يعرضها المؤلف

في ذاتها بنفس شبيبتها..

ومن هنا اللمسات الوجودية التي تصير تعكسها الملاحظات عن مضامين
المواقف؛ سيما، وأن هذا النوع الحديث من الترسل الروائي لا يحاول رسم
(لوحة) لشخص، أو وصف (ظرف) كحدث، وماشابه؛ وإنما هو يعمل لرصد
(مواقف إنسانية)، هو يرصدها في ذاتها، إعلماً منه بوجودها؛ وهي الرواية
مواقف مشوبة بالعدمية الصريحة...

التحليل إذن (تحليل مواقف)، طوراً هو يتابع حاضراً متأزماً، وطوراً هو
يتقهر إلى الماضي يسترجعه بكل عقده؛ وإذا كان من طبيعة السرد تقدمه في
الزمان، فهنا لا يوجد (سرد)، بل هناك (بوح)، هو هذه الكتابات التي هي من نوع
(العرض حال) الوجودي تقريباً...

ومن هنا أصالة الرواية في أنها استطاعت في حدود (بوح ذاتي) متفكك،
محموم وفي الوقت نفسه منهزم، أن تحمل مقاصدها إلى القارئ، بإيصال أدبي،
فني على درجة عالية من الإتقان؛ فتصور (البراءة)، وهي تحاول التكيف
السلوكي، والروحي مع قيم الصلاح، والازدهار، أو كما يقول البطل مع
(التألق)، والمواجهة للعالم، ومشاكله، ص183؛ ثم لا يكون ناتج التكيفات غير
الإقدام على غسل العار، وتنفيذه... والرواية بالتالي (صريحة أيديولوجية) في
التنبه إلى واقع مجتمعنا، وتطوره، وإلى واقع البراءة فيه، وواقع الطموحات إلى
الخير، والحق، والعدل، والجمال..

البطل في تفككه الذاتي والحياتي

إن (جميل بن حسني الطرة) شاب مفكك، معقد، ومعضل، تتهاوى نفسه
على شكل (انهزامات، ونكوصات)، يحاول الاعتزال، فيفشل، ولا يقوى على
الاعتزال، فلا هو انطوائي، ولا هو انبساطي، وإنما هو (ممزق) يعاني آثار
الازدواجية التي لوضعه المهين كبورجوازي ابن خدامة؛ وجاء معظم تحليلاته
في سياق عبارة (أجدني كذا)، أو عبارة (أنا الآن كذا)...

- أنا خليط ليعفرق النقاء، رأيت نفسي في المدرسة ابناً حقيقياً لحسني
الطرة، وفي موقع طبقي الحال؛ وأنا في البيت ابن خدامة مجهولة،
محتقر، ومستصغر الشأن.. -، ص63.

- أنا أعرج، في عاهة لاصقة، فمن جهة التقليديين مطعون في نسبي لأمي،

ومن جهة التقدميين مطعون في جهة انتمائي لأبي، أنا أخرج من كل وجهات النظر القائمة. - ، ص93، 94.

لقد طمح (جميل بن حسني الطرة) إلى (التكيف الاجتماعي) بشتى أشكاله، في البيت، وفي العمل، وأيضاً في الاشتغال بالسياسة، أو الانتساب إلى حزب؛ ولكن في كل مرة يتهاوى لدونيته، انظر على الخصوص ص4، 56، 91، 101؛ ومن هنا أثر العزلة، وأعطى نفسه لها دون جدوى؛ ثم عافها، واندفع ينتقم لنفسه(3).

- إذا كانت عزلتي تعني اختياري الطبيعة إن طوعاً أو كرهاً، فمعنى ذلك أنني لا أتحدى شيئاً، ولا أخرج عن النواميس، وغايتي من الأساس تحدي الطبيعة الاجتماعية بالعزلة، والتمتع بتمام العطالة. - ، ص89.

- أريد أن أتحرر من عقدة الذنب المطلق الذي أعاني منه، باعتباري واحداً من الناس؛ أريد أن أتحرر من توجهات، وردود الأفعال؛ فأغدو مثل شجرة في الأرض الخلاء. - ، ص110.

إلغاء العالم

لقد طمح إلى إلغاء العالم، والنسيان؛ إذ العالم في نظره علاقة يمكن أن تقطع، شيء يمكن محيه من الرأس كما هو يقول، شيء يمكن أن نتحلل منه، ويتحلل منا، ص64، 85، 98، 122، 177 وغيرها...

- أكره هذا الليل الذي أنا فيه.. ولكنني أرى ماحولي عن كذب... أنا في النهار.. ماهذه اللوثة؟.. ألسنت في عزلتي هذه سرراً مخفياً.. إنه إلغاء العالم خلف الظهر- ، ص85.

- أما عن الزمن فسأبدأ بفقد اتصالي به، إنه لا يعنيني في شيء، ولا شأن لي في موقع يوم جديد من الأسبوع، أو من الشهر، أو من السنة. - ، ص17.

- بدأ الزمن يختلط في حافظتي، ووعيي للماضي يرتج، ويحفر في نفسي.. أما المستقبل فضباب، وعندما أصل إلى الذروة، وأفقد حاسة الزمن أصل إلى تمام العزلة، والعطالة الحقيقية. - ، ص110.

إنه مفكك بين البراءة، والأصالة، والنبيل، وبين الدونية، والحقارة، والهوان؛ وذلك لأنه في (قلب العالم)، بدليل أنه ينوه بين الفترة والفترة كما رأينا بإبرز

الأحداث حوله المتعلقة بزمان العالم...

ولكن إذا دققنا في بقية التدايعات نجد التنويه بحفلات والده الخطابية، ص59؛ ثم أحوال الأحزاب زمن الوحدة، ص70، 72؛ ثم الانفصال ص76، وتعاون والده مع الفرنسيين، ومع الانفصاليين، ص95-96؛ ثم التنويه بأيام الوحدة، تم بأحداث عام 1961، وعام 1963، وعام 1966 ص113، وص159؛ ثم حرب حزيران والنكسة، ص173، ثم العمل الفدائي، ص177...

التألق والعطالة

تميزت في الرواية مفردات تعبيرية، يمكن اعتبار تأكيد المؤلف عليها، من باب التأكيد لجرس الديباجة، والتي هي ديباجة (بوح مباشر) لتمزق بين الانطواء على النفس، والانبساط في الخارج؛ كما يمكن اعتباره مخطط معدولية تكشف عن العطالة التعبيرية للخطاب اللغوي بشتى لحظاته الروائية..

فمثلاً، إن كلمة - تألق - مطاوع من ألق؛ وتفيد حسياً تلاًلاً؛ ولكن معنوياً تفيد التوهج الذاتي بإمكانياتها؛ وفي السياق الروائي هي بالتالي تأخذ معاني تكشف عن اللحمة الصميمية التي بين (الوجود الذاتي)، و(الوجود الموضوعي)؛ وإن الإنسان ليس فقط أنانية يمكنها التوحد؛ وإنما هو (وجود في العالم) يحتم عليه مواجهة العالم...

فمن جهة التمتع بالوحدة، تصبح الكلمة تفيد أن (الحضور) بقضه، وقضيضه من قوامها:

- مازلت قلقاً أن يكتشف عزلتي أحد، فيعكر مزاجي في تحقيق التألق المنشود- ، ص7.

رغم إنها تفيد في الرواية في الأساس الراحة النفسية، ومواجهة للذات:

- ومادمت لا صاحب سيف، ولا صاحب رمح، ولا حريصاً على اختيار الآخر، فإني مصرّ على التألق، مبهج به، أنا متألق وحدي.- ، ص9.

ومن جهة الوجود في العالم، التألق يفرض عليه الخروج إلى العالم:

- سأعلن عن وجودي من غد، لا لأنني سئمت العزلة، فأنا لست متعباً لغيرها، ولكن إمعاناً في التألق.- ، ص179.

كما يفرض عليه التكامل النفسي، والاجتماعي الذي يسمح بإثبات الموجدية:

- من حقي أن أكرس الطعام في بيت جدتي، يحفظني من التلف أبداً،
ويكفييني للتألق.. فأتخذت القرار الحاسم الوحيد في حياتي، القرار المجدي
بالعزلة، والتألق..- ، ص183.

وأما (العطالة)، فالكلمة مصدر من عطل، ويفيد حسياً الفراغ؛ ومعنوياً
اللاعمل؛ وقد استهلكها المؤلف بمفردها، أو في تركيب، ولذلك كانت دلالتها
مرتبطة بوضعها القرائني، إذ يصير يصبغها بصبغة الواقع:

- أوغلت في العطالة، وحيداً كمامة؛ عطالة تشبه الموت.- ، ص7.
ثم عندما تأخذ دعد فواز إلى أمها يشكو - العطالة الأبوية.- ، ص12.
ثم عندما تتزوج رباب، يشكو - العطالة العاطفية.- ، ص25.
ثم عندما تتزوج أخته دون علمه، يشكو - العطالة العائلية.- ، ص28.
وعندما يصطدم الوعي، والاختيار، يشكو - العطالة الذهنية.- ، ص36؛
ويصير على هذه الشاكلة يتحدث عن - العطالة العامة.- ، ص36. ثم عن -
تمام العطالة.- ، ص89، ثم عن التمزق والعطالة، ص95، وانظر ص110.

صور فوق واقعية

تكثر في رواية (التألق) التشبيهات، والاستعارات(5)، في حين في المقابل
تندر الصور فوق الواقعية، أي السريالية؛ وهي قريبة من متناول الفهم، وتخدم
سياقاتها الفنية، النفسية والاجتماعية...

إن الصورة فوق الواقعية (تخييل) يبني واقعاً فوق الواقع، وبالتالي هي
رؤية للعالم، والحياة، وتكشف عن (علاقات) جديدة بين الأشياء، يقول المؤلف:

- غدت دعد حمامة فهدلت، ثم عقرباً فصاءت، ثم إعصاراً قوض ماحوله،
وقوض نفسه، ثم زهرة بيضاء طاغية على صقال نهر أخضر يترع
مجراه بضحكات هامسة.- ، ص6،7.

- جعلتني الرهبة قطعة من عجين، ثم نفثة من لهب احترقت، وأجرت
ماحوله، ثم صبابة ماء انسفت على يدي جدتي، ثم طفلاً صغيراً راح
بيكي بشدة - ، ص44، 45.

- وجدته يقف مذعوراً، يغدو حوتاً بلا زعانف، عقرباً بلا أبرة، يتراجع
عيوناً تغور فيها النار... يخرج.- ، ص55، 56.

**

هذه الحصولات اللغوية حصولات استعارية، أي التي تعكس التشبيه البليغ، ويمكن إظهار ضمير الشأن في الإسناد فيها لحظة إثر لحظة.

دعد (هي) حمامة، عقرب، إعصار، زهرة... أنا شيء (هو) قطعة عجيب، نفثة لهب، صبابة ماء.. المراجع (هو) حوت، عقرب، عيون منطفئة مما يقوم معظمه على المشابهة...

وهذا يعني أن (الإسناد) هو سبب المفارقة للواقع؛ إذ لا يمكن للأناسي في الواقع أن تصير تلك الأشياء إلا في تخيل غريب، وفوق واقعي، و(التحول) في الزمان بسبب استعمال (غدا) بمعنى صار، و (جعل) بمعنى صير، فيتشكل الأناسي بها، ويعكسون علاقات غير مألوفة، وفوق واقعية، تجسد لحظات هذا التحول...



■ الهوامش:

(1) - يغالب الأسنون بين السرد، والبوح، (السرد) إعلام، أي إخبار قائم بذاته؛ بينما (البوح) ذاتيته تتحدث عن نفسها؛ (السرد) بالتالي يعكس بنية تتحكم بشكل مسروديته، في حين أن (البوح) تعبير عن الذات، لا تحصره بنية، ويحمل كل أبعاد الشاعرية، وتعبيرية ديالجاتها، وأخيلتها.

(2) - إن اندفاع جميل الطرة من عزلته إلى الانتقام من زوجته، وقتلها هي وعشيقها يمكن أن يعتبر (زماناً صاعداً)؛ لأنه حدث واضح بمراحل، ويمكن سرده بشكل تتسلسل مراحله؛ ولكنه هو نفسه في الرواية مفتت، ويظل الحديث عنه إلى (زمان هابط) من الارتداد إلى الماضي، والتداعيات.

(3) - كل ذلك أجمع فيه (التوهج الجدلي)، فوجدناه تارة يلهج بأنه يسير على الطبيعة، وتارة يقول هو يريد تحدي الطبيعة، ص 81؛ كما نجد تارة يقول إن اختياره للعزلة شيء نلقائي، ويدل على أصالة، ونبل؛ ثم يقول في المقابل أنه يحب الناس، ولا يكره أحداً، ولذلك سترك العزلة، ص 59؛ ثم من نكوصه في عزله يصير إلى مواجهة العالم، فيقدم على قتل زوجته، وعشيقها..

(4) - من هذه التشبيهات: - التشاؤم ينثال على الأرض رخيماً كالتراب..، ص 26؛ - أنا فرح، مبتهيج، كمنار الماس- ص 67؛ - أنا فرح الآن كالقافز بالمظلة-، ص 69؛ - لحظة الانفجار كنبالة سراج في الأفق-، ص 77؛ - صوبت هس كحفنة قطن-، ص 170 وغيرها.

(5) - ومن هذه الاستعارات: - الفراغ ينز في أدني-، ص 3؛ - يتفتت التشاؤم بين أصابعي-، ص 26؛ - ألق خيبتني-، ص 79؛ - السخط يقطع أجزائي، ويلقيها من النافذة-، ص 79؛ - قتلنا النكمة-، ص 177؛ - أنا مبحر بهدوء إلى اللاتهاية اللاذورية-، ص 184 وغيرها.



الفصل الثاني عشر
رواية فاضل السباعي،
ثم أزهري الحزن

ذهب المعلم (تودوروف) إلى أن (المسرود المثالي)، قصة كان، أو رواية أو غيرهما، ينطلق من موقف معين، ثم تأتي قوة قاهرة، فتزعزعه، وتخربه، وتفكك توازنه؛ ثم تعود قوة ثانية في الاتجاه المعاكس للقوة الأولى، فتعيد التوازن إليه...

هذا التحليل لمبدأ (إعادة توازن مفقود) الذي جعله (تودوروف) أساس البنية السردية في القصة، أو الرواية ينطبق على هذه الرواية، ومسروديتها الفضفاضة (1)، والتي تسرد سيرة أسرة فقدت معيها، إلا أنها تستطيع بعملها تعويض خسارتها..

المبادرة إلى إعادة توازن مفقود

فقد امتهنت (الأم كوثر) مهنة الخياطة، تكسب بها مايساند المعاش التقاعدي الزهيد الذي تركه لها زوجها، وعلى الخصوص كي تؤمن لبناتها تعليمهن، وتوظيفهن، ويكون لها ماتريد، فيكافوها المجتمع بوسام (الأم المثلى) في احتفال رسمي.

وهذا يعني أن فقدان هذه الأسرة معيها زرعها، كما خرب توازنها في الحياة، فلجأت (الأم كوثر) إلى امتهان الخياطة، والسهر على تربية أولادها؛ ثم بفعل تجاوب بناتها معها، استطاعت إعادة التوازن المفقود إلى أسرتها...

وعلى هذه الشاكلة تكون (بنية المسرودية) في الرواية تستند في الأساس، كما يقول تودوروف إلى (صفات) الأم، والبنات، أي كونهن عاقلات مجدات، ظلن يجتهدن لإعادة هذا التوازن، حتى حققنه، وعشن حياة كريمة (2)...

في (الصنعة) هي المقوم الذي تبتلى عليه مسرودية إعادة التوازن المفقود، كما يقول تودوروف؛ ثم هناك (الأفعال) التي يستند إليها المرور من حال إلى حال؛ وهي في الرواية تفيدنا في تفسير تفاصيل المسرودية، وترسلها الواسع..

من هذه التفاصيل حول جهود الأم، وبناتها في تحصيل عيشهن: (مساعدة) التاجر الحاج هلال، وزوجته لجارتها (الأم كوثر) بالمؤونة، رغم أن الأم كوثر

تخيط لهما الألبسة؛ ثم طلب الحاج هلال يد الأم كوثر، فترفضه (3)، فيذهب ويتزوج غيرها...

ومنها (سكنى) المعلمة (أبلة زينب) عند الأم كوثر، أيضاً من باب الانتفاع بالأجرة؛ وأن البطلة (هالة) عندما تقصد القاهرة لمتابعة تخصصها في الحقوق، تزور المعلمة أبلة زينب في بيتها هناك، وتجد أنها تزوجت، ولكنها لم ترزق لا ببنت، ولا بصبي(4) .. الخ...

ومنها أيضاً (الإجراءات)، و (الاحتفالات) المتعلقة بتكريم الأم كوثر، وإعطائها وسام (الأم المثلى)، إذ أنه بمناسبةها، يلتقي (سمير) الذي عاد من فرنسا في الاحتفال بهالة، وأمها، ويعمل على طلب يدها(5)، وهكذا دواليك:

إن (الأفعال) تلعب دوراً أساسياً في الكشف عن (نفسيات) الأبطال، وطباعهم؛ وسوف نعلم إلى تحليل كفياتها في الرواية، على النحو الذي يطبقه المعلم (جريماس)، أي من المظاهر التي برزت في أحول الأبطال لتكييف للإرادة، والقدرة، والوجوب، والمعرفة.. كما أننا سنعمد على طريقة جريماس في تحليل (القيم) التي عاشها هؤلاء الأبطال...

الصدق مع النفس، والواقع

الرواية تجري كلها بصيغة (المتكلم)؛ والمتكلم فيها هو البطلة (هالة)، والتي ظلت صادقة مع نفسها، ومع الحياة، والواقع في كل ماسردت، أو وصفت من واقع أسرتها، ومكابدتها الأسي، والنكد في جهادها، ص76، 112، 142، 156، 325، 335، 342.

مثل ذلك، إن الأسرة تفقد البنية الكبرى (نورة)، كما تفقد خطيبها الضابط الذي يستشهد في الجبهة (6)؛ أو أيضاً أن (نورة) لا تتحمس كثيراً للخياطة مع أمها، بل تمرض وتتعب في مرضها، الخ...

ناهيك بأن (هالة) كانت تريد دراسة الأدب، فنصحها صديقها (سمير) بدراسة الحقوق، فقبلت بنصيحته، واستطاعت أن تكون محامية؛ إلا أن (سمير) الذي تخرج قبلها بسنة يتركها ويذهب يتابع تخصصه في فرنسا، فتلجأ إلى جانب عمها كمحامية إلى متابعة تخصصها في جامعة القاهرة في مصر؛ ثم في حفل تكريم الأم يلتقيها سمير، ويلمح لها بأنه في الغد سيطلب يدها...

يضاف إلى ذلك أن المتكلمة في الرواية، البطلة (هالة) لم تغفل ما تشعر به

من (دونية)، أو نقص في وضعها الاجتماعي، إزاء (سمير) الذي هو غني، ومحل حبها، وتوددها، ص232؛ أو إزاء أختها سليمي التي كانت تضايقها في محاولات الاجتماع به...

كما أنها تذكر كيف أن (سمير) حين التقته مرة في منزله عبث بطهرها، دون عفتها، ص301؛ وأنه حين سافر إلى فرنسا، وتركها، رغم أنه كان يمكنه أن يأخذها معه، ولم يفعل، حنقت عليه، ولجأت تعوض عن ذلك بانتسابها إلى جامعة القاهرة، وفي الوقت نفسه ظلت تحبه، وتترقبه، حتى تلتقيه في حفل تكريم أمها، ويتمّ التفاهم بينهما(7)....

**

هذه (المنمنمات الحياتية) المختلفة التي ظلت المتكلمة في الرواية البطلية (هالة) ترصدها بأناة، ودقة، هي الأطر الفعلية لـ (الأفعال) في المسرودية؛ فالبطلية (هالة) تبدأ الرواية بقولها: - اسمي (هالة)، عشت وأخوتي، طفولة زاخرة بالأسى، لم نذق فيها طعم السعادة إلا لماماً. ذلك أن أبي كان قد قضى نحبه قبل أحد عشر عاماً، ونحن بعد فتيات خمس صغيرات، ولم يخلف لنا سوى (أمنّا) كنزنا الحبيب - ، ص1.

ثم في نهاية الرواية تقول: - نعم سيزورنا (سمير) غداً، فاكذبي ياظنوني الماضية، الخائبة؛ وما أشد ضللك يا هواجسي، وتجنّيك، وبعذك عن مواطن الفطنة؛ سوف يزورنا غداً ليفرغ عزمًا صح عقده، عزمًا نما في قلبه، وترعرع حتى بات أكبر من أن يصبر عليه؛ وإذا ماخرجت أمي لتسألني: ما رأيك يا بنيتي هالة بعريس جاء يطلب يدك، فسوف أجيبها على الفور: قولي له قد قبلنا، ولا تدعيه يخرج - ص398، 399.

حتى تقول: - والآن يا أوراقي، يا ذكرياتي، يا أحزاني وأفراحي أحس تعباً في جذعي، وأوصالي. إنني منكبة على طاولتي منذ ساعات ست أدون هذا الفصل الأخير من ذكرياتي... أترأه الأخير حقاً؟.. لن أعود إلى أوراقي بعد اليوم إذا ما كتب لي أن أحقق أمنية العمر.. ولسوف أدع (سمير) يطالع هذا الكتاب المسطور.. أجل، لقد آن لدوحة الحزن في بيتنا أن تزهر منذ اليوم ورداً، وفلاً، وياسميناً، ص104..

تكييف الأفعال

هذا الرصد لوقائع الأمور، والسلوكات ساعد عليها إعجاب البطلة (هالة) بأمها، وتصميمها على كتابة رواية عن جهادها؛ وهو رصد تتوازي فيه جهود (الأم كوثر) للعمل، وإعالة أسرتها، وأيضاً جهود (هالة) لتحصيل العلم، وأيضاً العمل، إذ عملت محامية.

وأن (تكييف) الأفعال في ذلك من قبل المتكلمة في الرواية البطلة (هالة) ظل هو نفسه صادقاً، وأميناً على الواقع، خاصةً واقع الجانبين المتساندين في الرواية، الجانب النفسي والجانب الاجتماعي..

ومن هنا وضوح (الكيفيات) الأساسية في هذه الأفعال، لجهود هاتين البطلتين في الرواية، الأم كوثر، ثم البنية هالة؛ وهذه الكيفيات (8) هي: الإرادة، والقدرة، والوجوب، والمعرفة.

الإرادة:

(الأم كوثر) في شتى مراحل المسرودية تثبت (إرادة) لنقل طيبة، وقوية في تحسين أوضاع أسرتها التي زعزعتها موت المعيل.. فامتنت الخياطة، وأخلصت لها، كما عملت على تنمية موهبتها فيها، وصارت تتعلم فنونها، فترقي عملها، عدة صفحات...

ثم عندما تنتقل إلى دار جديدة، تظل عند طيبة (الإرادة)، وقوتها؛ وكذلك عند تأجيرها الغرفة للمعلمة أبله زينب، فكل ذلك يدل على صدق هذه (الإرادة) في تحسين أوضاع الأسرة...

ولكن لاشيء في الرواية يدل على (إرادة) الأم كوثر في (حب الظهور)؛ على العكس، ظلت الأم كوثر عند تواضعها، وحشمتها، وقناعتها باقتدارها على أحوالها، ورفضها طلب التاجر الحاج هلال يدها دليل على ذلك، وعلى حبها لأسرتها نفسها.

أما تقدير المجتمع، فقد جاء عن طريق المؤسسات المعنية بذلك؛ والرواية من هذه الناحية تقدم معلومات شيقة عن المحيط الذي عاشت فيه (الأم كوثر)، والبطلة (هالة)؛ وكان وقتها يجد للبناء، وخدمة المواطنين، وتشجيعهم على العمل؛ وما أوصاف زيارة لجنة وسام (الأم المثلى) إلى دار الأم كوثر، ثم

استحقاقها الوسام إلا من هذا القبيل...

ومع ذلك، فمعظم شخصيات الرواية كانت تفر للأُم كوثر بهذه المثالية؛ كما أنهم معظمهم كانوا يلهجون بأن الأم كوثر أم مثلى: - الحاج هلال، أبله زينب، أبو سعيد، عمر، هالة نفسها، والتي كما رأينا ظلت تصمم على كتابة رواية عن جهاد أمها، وأخيراً لجنة التحكيم التي أقرت بذلك أيضاً، ص115، 212، 250، 345، 390.

القدرة والوجوب والمعرفة

أما بالنسبة إلى (القدرة)، والتي تتجه اتجاه إعادة التوازن المفقود في الرواية، فإن معظم شخصيات الرواية، بما فيهم الأم كوثر، وهالة، قادرون على هذا الهدف المطلوب تحقيقه، ماعدا البنية (نورة) التي لم تتعاطف مع أمها في أمر الخياطة، وانصرفت لخدمة البيت، ثم مرضت، وماتت...

وطالما أن (الإرادة) قد صحت عند هذه الشخصيات لتحسين أوضاعهم، فلن تكون هناك عوائق في ذلك؛ وبالفعل لم تقم عوائق تحول دون هذه الشخصيات، وخاصة الأم كوثر، وهالة، واقتدارهم على العمل، سواء في الخياطة، أو في تحصيل العلم؛ بل نستطيع أن نقول أن رفض (الأم كوثر) الزواج من الحاج هلال، إلى جانب كونه وفاء منها لذكرى زوجها، هو للمحافظة منها على إمكانياتها في خدمة أسرتها، والعمل من أجلها...

وبخصوص (الوجوب)، فإن المبادرة إلى تحسين الأوضاع، هي في حد ذاتها تلبية لوجوب القيام بعمل لذلك؛ وقد تمت دون نتوءات من عوائق، أو صراعات، بل تسلسلت بانسيابية طبيعية تعود إلى إنسانية الأبطال، وصفاتهم الخلقية، وطباعهم...

و(المعرفة) أيضاً أثرت في سلوكيات الأبطال: إذ ظهرت عند (الأم كوثر) الاستجابة لتعلم فنون الخياطة لترقية عملها؛ كما أن (هالة) ظلت مخلصمة لتحصيل العلم... ولكن لماذا لم يصطحب (سمير) معه إلى فرنسا محبوبته وصديفته هالة، فالأرجح أن ذلك بسبب تحاشيه الانتظار سنة لنجاحها...

ولكن يمكن مناقشة المؤلف في مسألة متابعة (هالة) تخصصها في مصر، والتي جاءت لملء فراغ في نفس هذه المحبة التي لم يصطحبها محبوبها معه إلى فرنسا، رغم اقتداره على ذلك، وبالتالي تعويض عن نقصها إزاءه... ويمكن

أيضاً، رغم أن هذه المتابعة تبدو حشواً لملء المساحة التي تفصل بين سفر (سمير) إلى فرنسا، وبين عودته، يمكن اعتبارها للتكامل النفسي، والاجتماعي الذي تظهره (هالة) إزاء الأحداث، وعلى الخصوص اكتساب المهارات، والترقي في الحياة...

القيمة كتحقيق هدف مطلوب

من وجهة النظر الاكسيولوجية، نسبة إلى الاكسيولوجية، علم القيم، العلم الذي كان يعتمد على المعلم (جريماس) في تحليلاته الدلالية، (القيمة) هي هدف مطلوب تحقيقه.. ولذلك فإن (إعادة توازن مفقود) هي في حد ذاتها (قيمة)، فكيف عاشتها أبطال الرواية...؟

أو بعبارة أخرى، لنقل أن الهدف المطلوب يصبح (قيمة) عند طلب الأبطال له، أو عند تحقيقهم له.. فكيف عاشتها أبطال (ثم أزهز الحزن) سيما، وأن تكيف أفعالهم يكشف عن حقيقة تجاربهم، وحقيقة فاعليتهم في طلب هذه القيمة، أو في تحقيقها!؟

القيم ذاتية، أو موضوعية

و(القيم) كأهداف محققة، هي إما ذاتية، أو موضوعية...

(القيم الذاتية) هي التي تصف الذات، ويقال فيها أن هذه (الذات) هي كذا، أو هي كذا، كما في تحلي (الأم كوثر) بأنها امرأة مجتهدة؛ غيرة على أسرتها، وعملها، وأم مثلى.. فهذه الصفات قيم ذاتية عاشتها الأم كوثر، واستطاعت الرواية أن ترصد تكييفاتها...

و(القيم الموضوعية) هي التي تعمل الذات على اكتسابها استناداً إلى حيازة موضوع، فيقال فيها أن هذه (الذات) اكتسبت كذا، أو حصلت على كذا، كما في حصول (هالة) على شهادة الحقوق، أو في الاختصاص، أو حصول أختها (سليمي)، أو محبوبها (سمير) على الشهادة التي عملا لها؛ فهذا الامتلاك جعل الممتلك قيمة موضوعية...

كل ذلك جعل الرواية (رواية شخصيات) أكثر منها (رواية حوادث)؛ الأمر الذي يؤكد أن إعادة التوازن المفقود ظل فيها يستند إلى (صفات) أبطالها، وخاصة الأم كوثر، وهالة، وهي الصفات التي ظلت وراء أفعالها، حتى

تحقيقهما أهدافهما في الحياة.. وحقاً، ليس في الرواية صراعات، ولا أزمات حادة، بافتقادها للمكاييد، والدسائس، ولكنها مليئة بالتفاصيل، والمنمنمات الحياتية النفسية والاجتماعية المختلفة؛ فأين موقع المؤلف فيها؟...

موقع المؤلف

الرواية من أولها إلى آخرها تجري بصيغة (المتكلم)، والذي هو البطل (هالة) التي تكتب سيرة أسرتها، إعجاباً منها بأمتها، وحباً في الأدب نفسه، والذي كانت تعزّم التخصص فيه، ثم نصحتها محبوبها (سمير) بأن تدرس الحقوق، فقبلت نصيحته، ونجحت..

وقد تقيدت المتكلمة في الرواية البطل هالة فيها ب (منطقية السرد)، فالترمت (الزمان)، وظلت تحده؛ كما التزمت (المكان)، وظلت تحده أيضاً؛ ومن هنا رأينا الأحداث تتسلسل في خط صاعد حتى النهاية، كما لاحظنا تبدل الأمكنة فيها وفق ما اقتضته ظروف الأبطال، واقتداراتهم على الحركة، والحياة نفسها...

وهذا يعني أن الرواية هي تقريباً (سيرة ذاتية)؛ إلا أن المفارقة فيها أن المتكلمة في الرواية، البطل (هالة) هي التي تسرد هذه السيرة؛ في حين، ألسنياً، تطلق (السيرة الذاتية) على كتابة المؤلف لسيرته الشخصية(10)، فيتحدث عن حياته، وذاكراته، ثم تدلّ الوقائع على صدق ما رواه مرجعياً، وتاريخياً...

والمعيار ألسنياً إذن هو أنه حتى يكون العمل الروائي (سيرة ذاتية) يجب أن يتوحد فيه (السارد والمؤلف)؛ إلا أن (السارد) هنا هو البطل (هالة) التي تحكي قصة أسرتها، من أساس (تبئير داخلي) صريح، التركيز فيه على خصوصيات هذه الأسرة.

ومن هنا نقول إن (المؤلف) استخدم البطل (هالة) لتحمل مقاصده إلى القارئ(11)؛ والمسرودية بالتالي لا ترتبط بالمؤلف إلا من جهة ما تكشف عن علامية، أي إشارات نفسية، واجتماعية، وأيديولوجية؛ و (السيرة الذاتية) التي كتبتها البطل (هالة) شيء متخيل للمؤلف صبغه بصبغة نفسه، وأسلوبه(12).

**

والألسنيون ينصحون بالرجوع إلى المؤلف من أجل تبين صدق المعلومات في العمل السردية عامة، وصلتها بالمؤلف، أو بالحياة.. وأن من يعرف المؤلف

يذكر أنه في الستينات عندما أصدر هذه الرواية كان لم يرزق بعد بولده (فراس)، وكان له وقتها من أم فراس ثلاث بنيات صغيرات؛ وكانت هذه الرواية بمثابة تنفيس له. استوحى مضمونها من وضعه العائلي...

وقتها كان (المؤلف) يعمل في وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل، فاستفاد من وضعه الاجتماعي، وغذى روايته بوقائع عن مسيرة العمل، والسهر على تنشيطه في المجتمع العربي السوري الذي كان يجذب وقتها مخلصاً إلى عدالته الاجتماعية، وإلى ازدهار أحواله، وتمتعه بكرامته...

وإن الرواية بالفعل تعتمد على وقائع عينية من حياة التطور الاجتماعي في سورية العربية الحديثة، من مثل العناية بالشؤون الاجتماعية والعمل، والاحتفال بعيد الطفل؛ أو تكريم الأم، أو انتخاب الأم المثالية، وغير ذلك مما أدخله المؤلف في صلب عمله الروائي؛ فمجد العمل، والعاملين، مما يتماشى مع التوجه الأيديولوجي التقدمي الذي ظلّ يتوجه في أدبه...



■ الهوامش:

- (1،2) - نوهنا في فصل سابق إلى أننا عرضنا في دراستنا، وكتبنا السابقة، وخاصة النقد والأسلوبية، آراء، وطرائق المعلم (تودوروف) في التحليل اللغوي للمسرد؛ مع تطبيقات مختلفة لها على نتاجات عربية، سورية حديثة..
- (3) - وذلك إخلاصاً منها لزوجها، وحباً منها على أسرتها، وبناتها...
- (4) - وهنا تكرر الرواية تفاصيل عما قيل أن (أبلة زينب) نصحت أخاها بعدم الزواج من (سليمي)، تحاشياً لغالها، وقال أمها التي لا تلد إلا البنات، فتعانيها (هالة) على ذلك؛ إلا أن أبلة زينب تردّ عليها بأنها تزوجت، ولم ترزق بولد، وليت أنها رزقت، أو ترزق بأولاد، ولو كانوا بنات...
- (5) - وهي التفاصيل الاجتماعية الشيقة التي نجدها في آخر الرواية، وتربط المسرودية بالحياة، والمجتمع...
- (6) - وهذه أيضاً تفاصيل عن الأسرة نفسها؛ وقد حملت إلى اللوحة التي ترسمها (هالة) مسحة أسي، ومكيدة.
- (7) - كل هذه التفاصيل (منمنمات حيائية) شيقة أيضاً تخدم المسرودية، ملابستها، وأيديولوجيتها.
- (8) - لقد أوضحنا في دراستنا، وكتبنا السابقة، وخاصة كتاب النقد والأسلوبية، آراء،

وظرائق المعلم (جرىماس) في التحليل الدلالي للمسرد، مع تطبيقات مختلفة لها على نتاجات عربية، سورية حديثة...

إن المعلم (جرىماس) يقيم تحليله الدلالي على أساس أكسيولوجي، نسبة إلى الأكسيولوجيا، أي علم القيم، حيث يدرس المفوضات المتعلقة بتحقيق البطل لهدف مطلوب، إذ أن هذا التحقيق يجعل الهدف (قيمة) يرتب جرىماس عليها (النموذج الفاعلي) الذي ارتأه بدلاً عن النموذج اللغوي، وسبق أن نوها إلى ذلك، انظر بعد قليل...

وبذلك فإن (العلاقة) التي بين (الذات) أي البطل، وبين (الموضوع)، أي تحقيق الهدف، تظل هي بؤرة (النموذج الفاعلي)؛ حيث تظل الذات فاعلة، وتمارس تأثيرها على تحولات المسردية؛ وهذا يعني أن الكشف عن (التكييف) لأفعال الأبطال في المسردية هو كشف عن طابع هؤلاء الأبطال؛ وهو كشف يقارب الكشف الذي لاسناد البنية السردية للمسرد إلى (صفات) الأبطال، وأفعالهم في حال إعادة توازن مفقود...

(9) - هناك في نظر جرىماس (قيم) معروضة على الشخصيات ذاتياً، واجتماعياً، إلا أن (البطل) قد يعمل، وقد لا يعمل بها؛ ولكن حين يعيش النطل (قيمة)، أي يؤمن بهدف للتحقيق، ويتحمل مسؤوليته، يكون يعيش (أيديولوجية)، أو لنقل تكون هذه (القيمة) هي أيديولوجيته، وتعكسها أفعاله، وأقواله كما نصت عليها ملفوظات المسردية، وتحولاتها؛ ثم أن (القيم) بعضها ذاتي، وبعضها موضوعي سبق أن شرحنا أمورها في دراسائنا، وكثيرنا السابقة...

(10، 11) - انظر بعد قليل الفصل المتعلق برواية البلاغ رقم 9، لمسعود جوني، والتي هي (سيرة ذاتية)؛ إذ هي مرجعياً، وتاريخياً كتابة المؤلف عن تجربته، وسيرته، مما يعادل الوثائق، انظر بعد قليل..

(12) - إن تحليل (التكييف) في الرواية تحليل أسلوبية؛ وذلك لأن إظهار كميّات الإرادة، والقدرة، والوجوب، والمعرفة كما عاشها الأبطال، مثلما يكشف عن سلوكيات الأبطال، وشخصياتهم، وبالتالي انتماءاتهم، وأيديولوجيتهم، هو يكشف أيضاً عن مواهب المؤلف في التعبير؛ وكان المعلم (جرىماس) يقول أن التحليل الدلالي للمسرد هو نفسه تحليل أسلوبية..



الفصل الثالث عشر

ديوان علي عقلة عرسان

تراتيل الغربية

(تراثيل الغربية) هي المجموعة الشعرية الثانية للشاعر (علي عقله عرسان)، صدرت مؤخراً عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1993، وتضم ثلاث عشرة قصيدة متفاوتة في الطول، خمس منها خليلية، تلتزم عمود الشعر، والباقي من الشعر الحر، القائم على التفعيلة.

الانطباع الإجمالي

وحسب تعبير المشتري الأسلوبى (سبتر) أن (الانطباع الإجمالي) الذي يخرج به القارئ لقصائد المجموعة هو أنها، في الأساس، (تحريض) على تجاوز الاغتراب، والذي مع ذلك هي تقرّ به في الوجود الإنساني؛ ولذلك تمايزت قصائدها أسلوبياً، وعلى الخصوص في إنقاعيتها، استناداً إلى المضمون التأملى، أو الوجداني الذي تعالجه...

المصطلح الذي يستعمله (علي عقله عرسان) في ذلك هو الغربة؛ أي عيش الاغتراب؛ وجميع قصائد المجموعة تلهج بالغربة، وهي، في الأساس؛ غربة الواقع المهموم بمصيره، المهموم بالفرقة التي عليها العرب اليوم، وعلى الخصوص المهموم باحتلال العدو الصهيوني لأجزاء من الوطن العربي، أي غربة عيش الاغتراب السياسى...

ومن هنا قاربت نظرة (علي عقله عرسان) إلى الغربة، وعيشها الاغتراب، تمثل المعلم (هيجل) للاغتراب؛ إذ كان (هيجل) يقول أن من الاغتراب مالا سبيل إلى قهره، وهو الاغتراب الوجودى؛ ومنه مايمكن قهره، وهو اغتراب قانونى، وتاريخى...

فمن جهة إن (الإنسان)، كما يقول علي عقله عرسان هو خليل قصور ذاتى، ملء الأرض؛ ومن جهة ثانية هو حالة توق لفهم الشمس، وفهم النفس، فيكون شمساً، أو شيئاً حراً يثمر خلقاً في نور الشمس....

- هو الإنسان صدى الأكوان، خليل قصور، ملء الأرض/وحالة توق،-

عمر الأرض، لفهم الشمس، وفهم النفس/ليصبح شمساً، أو شيئاً في نور الشمس/شيئاً حراً يثمر خلقاً حراً/لايسحقه الزحف على الأعتاب/ والتبعية للأذنانب/ ولا يتدلل للأرباب/ هو الإنسان مدار الحلم، شموخ نحو الحلم/ يمحو/ للظلم ليصبح وهج الشمس/ و شيئاً تحت الشمس بحجم عطاء الشمس/ يعطي الحي عطاء يبقى. - ، ص23.

الغربة

وأما (الغربة)، فهي في حد ذاتها: - سيف الغيب، وظل المجهول- ، كما هو يقول، ص13؛ كما أنها - سيف القهر- ، نفس الصفحة.. طوفها يمضي، مثل وتائر ومض، يبلغ حوض الشمس، ويطفح ألماً بكرأ، يغرق الروح، لدرجة تسود فيها الغربة كلياً:

- ملء فضاء الروح الكون/ وملء زمان العيش الغربة- ، ص25.

إن (الغربة) ذاتية، وجدانية، تفعل فعل الكل، وتبقى برانية- إنها صحراء جوانية، نرف في الصمدانية- ، ص40.

- الغربة جوانية/ تنبت سني الرفض، وفي/ تنشر فسق الطهرانية/ تفعل فعل الكل وتبقى برانية/ تعزل جسماً عن قوته/ تنزل عقلاً عن هيبته/ تفسد في النبض وتبقى برانية.- ، ص42.

ثم يقول إن (الغربة) قهر مبثوث في الإنسان، وإنها بدمع القهر تموت الصبر، وبه تسقي الدهر:- الغربة وجدانية/قهر مبثوث في، تموت الصبر، بدمع القهر/ وتسقي الزهر/ وتبقى وجدانية/ الغربة وجدانية/ صحراء جوانية/ نرف في الصمدانية- ، ص42...

ومظاهرها في المجموعة متعددة؛ فهي القيد، والأسر، والسجن، والقهر، والتيه والعجز، والعذاب، والخوف، والألم، والنكد، والأحلام، واليأس، والجهل، والظلم، والوهم، والموت في حياة كل مافيها ضياع وغير ذلك من مظاهر رصدها على الواقع نفسه...

الحنن

وأما على المستوى الوجودي، فإن (الغربة) تورث (الحنن)، إلا أنها تدفع إلى (الرؤيا الصافية)، أي أنها ذات تأثير وجداني، إلا أنها ذات قيمة معرفية؛ من

هنا (التحريضات) التي تحلت بها المجموعة...

و(الحنن) في نظر المجموعة حرير الشام، ينسج شرنقة الأيام، يحوم
ويصير الشؤم: - طوف العمر النازف يمزج بحر الغربة/ يضفر جرح النزف
وموج الحزن غدائر/ يصنع سجن الحلم العائثر/ يغمر وجه الأمل الأزف دمع
البؤس/ ويعنف يعنف موج الغربة/ يغزل حزن القلب، حرير الشام/ وينسج
شرنقة الأيام/ يحوم، يحوم، يصير الشؤم/ حرير الحزن يسح/ ويسدل ليلاً حول
النفس/ يمر مرير اليأس/ ويشنق وجه الحلم الطفل. - ، ص20.

ويتابع، فيقول إن (الحنن) يسيطر، ويطفئ وهج الروح: - حرير الحزن
يسح/ ويسدل ليلاً حول النفس/ يصبح، ثمة، ويمسي/ يطفئ وهج الروح/ وينشر
غيمة ورس/ عند تخوم الصبح البكر/ وعند تخوم الأمس/ صنو أقول الشمس/
صنو أقول الشمس/ يصبح، ثمة، ويمسي/ رهن حديد الحبس/ داخل قبر النفس. -
، ص21.

إنه (حزن حقيقي)، ووليد الأوضاع، والأوجاع، والتي عمل الشاعر علي
عقلة عرسان على كشفها.. أما النواح فلا فائدة منه وكذلك البكاء:

- النوح لاعزماً يورث أو يكون/ والنوح لا يحيي موات الروح، أو يحيي
الوطن/ كوني سفوح الشيخ أرضاً أو كفن/ كوني الوطن أو لانكون ولا تكوني/
ماكنت بكاء الحياة لكي تكوني/ بل عشت أبني، كي أكون لكي تكوني. - ،
ص89، 90.

الرؤيا الصافية

وأما (الرؤيا الصافية) فهي في نظره (إشراق)؛ وهذا الإشراق من عطية
الروح، لكنه شيء من جدلية الواقع؛ وذلك أن (الليل) كما يقول علي عقلة
عرسان مهما تطاول وظلم، هو دوماً طريد (نهار)؛ والظلمة مثل الظلم والجهل
عناكب يحرقها (الإشراق). - ، ص54..

و(الروح) سراج في الإنسان، يتحلى بأقياس الحق بشكل طبيعي: - لا تفقد
وهج الروح، ونار القلب/ ففي الإنسان (الحق) براء العيش من الأوهام/ وكشف
الستر عن الاغتام/ ونقض العقل... و(عقل) يزري الاختام/ لم يخلق عبثاً، أو
عبثاً/ بل نحن الزيت الخارق قلب اليأس/ وقلب الظلمة وقلب الظلم/ ونحن
النور... ويجنح الليل ويكشف مقلته للناس/ إن غطت في ظلمات النوم جموع

الخلق/ جند يا هذا كلمة الحق. - ، ص56، 57.

ولذلك أعتبر أقول الشمس (خرافة): - إن أقول الشمس خرافة حي/ أصغر من أن يبصر شمساً تضمّر فيه/ تحجب كلمته من فيه/ ينأى عن النور فلا يؤذيه النأي، ولا يعنيه/ تغدو (الغربة) فيه/ ليلاً يحيي الليل وخوفاً ملء الليل/ ووهماً يفرخ وهماً، ويدأريه/ يصرخ: وهماً.. ظلماً.. قهراً/ يعلو صوته،، ويناجيه/ حين تزاور عنه الشمس، وتجافيه. - ، ص21، 22.

ويقول أيضاً: - غروب الشمس/ قصور الأرض عن الإبحار بفلك الشمس/ وضيق الأرض بفيض النور/ وعجز النفس عن (الإشراق)/ وموت الرؤية في الأحداق وفي الأعماق/ غروب الشمس نهاية فهم المرء لسر الشمس، سر النفس/ هو الإنسان مدار الحلم يمحو الظلم/ ليصبح وهج الشمس وشيئاً تحت الشمس/ بحجم عطاء الشمس يعطي الحي/ ضياء يبقى، عمراً يبقى/ ألقاً يدفق دفقاً. - ، ص22، 23.

التحريضات

وعلى هذه الشاكلة، يصير الشاعر (علي عقلة عرسان)، يتعدى (الوصف)، وأسلوبه التقريري، إلى اصطناع الحكمة، وأسلوبها الانشائي، فيسجل العديد من (التحريضات)، والنصائح لمقاومة الاغتراب الواقعي، الحياتي، الذي للعلاقات بين الناس، أي الاغتراب القانوني، والتاريخي:

- إن شاع الظلم، وزاغ القلب، وغام الدرب/ وكلت أبصار العظماء وأهل الوقت/ وسادت أمصار الأرضين منافع طين/ فأذكر يا هذا إن (القدرة) تبدأ يوماً من قلبين على مبدأ/ من كفين على مقبض/ من صوتين على كلمة/ إن القوة في المظلوم، وفي المحروم/ لاتفقد قلبك في العتمة/ فالقلب يرى قبل العينين/ لاتفقد حدسك في الزحمة/ فالروح سراج القلب/ سراج حر/ لا يطفئه الماء، ولا إعصار الريح. - ، ص55.

أو يقول: - لاتفقد معني أن تحيا بين الأحياء/ لأمر كنت، لأمر صرت، لأمر تبقى بين الناس/ نثاراً من شفق الإحساس/ ولأمر أنت العين، وأنت المخرز/ ولأمر أعلى كان الخلق، وكانت كن/ لاتفقد جدوى أن تعمل/ فالفعل ضياء/ واليأس نداء الليل الموت- ، ص55، 56.

ثم يقول في (الكلمة): - الكلمة مصباح ياصح/ فلنوقد ذاك المصباح/

وللنشر نور الإفصاح/ ولنبذر في خلوات الليل، نداء الشمس/ نرفع صوتاً في
الآفاق/ قل إن الليل يغشي الأرض/ وأن الشمس سراج الفلك/ وأنا نبخر
كالأشواق/ في طوف يحرسه الخلاق/ طوف ذي طبقات، ذي خلجات، ذي
أطواق/ يمشي نحو السر، بصمت يمشي/ ولنذكر دوماً أن (الليل) طريد نهار - ،
ص57.

حسّ الواقع

ملاحظة أساسية على أشعار المجموعة أن (حسّ الواقع) فيها نام جداً، وعليه
ترتكز التأمّلات، والتحريضات، والأوصاف..

- (الأرض) تصير زمان الغربية غير الأرض/ تفقد طعاماً كان يشد إليه
الروح/ وكان يزيل جروحاً تحت ظلال جروح/ و(الأرض) تصير زمان الغربية
غير الأرض/ تصير الغربية/ والنفس تصير إلى عجز، والعجز يسيل/ بكل وريد؛
يجري العجز يقطر ضعفاً/ ينثث وهماً مرّاً/ يقطر سماً قطراً/ يثمر سوءاً، شرّاً/
زمن الغربية يثمر قهراً. - ، ص39.

وقد تميز في ذلك ببوحياته، وأيضاً إسقاطه حزنه على الواقع، أو على
الأشياء؛ فذكرى النكسة حين تعود يظهر حزينان الحزن، ص43 وما بعدها؛
والشعب الصابر هو أيضاً شعب حزين، ص92...

- يا لحزني إذ يرين/ فوق أوجاع، وأملاح، وطين/ بالعيشي بمدى النذل،
وبالعار طعين/ مقلة حبل، وخراز، ومخرز/ وحشاشات تفدى/ وبقايا من يقين/
نابتات بين عرنينين من خوف ولين/ يا لروحي من سجين/ بالروحي من
(حزين)، وسجين. - ، ص45.

ثم من رصد الواقع يصير إلى التحريض: - في الأسر/ غب صرير الأمر/
عبر فضاء الحبر/ كن فيكون/ تهاوى مني عمري/ ذاب الدفاء الراعف وهما
عبري/ صرت خلاصة أسري/ وأنا في الزمن الأسود، أسلم أمري/ أطوي كل
قلوع العمر/ أصرخ ملء السحر وملء النحر/ لا حرّ بوادي عوف- ، ص36..
حتى يقول: - تصرخ روحي/ خذ يا واهب خذ/ فلأنت الأول والآخر/ ولأنت
الكاسي والجابر/ ولأنت الناهي والأمر/ ولأنت الأمن، وأنت الخوف/ يا واهب خذ/
فلك العتبي حتى ترضى/ ولك السيف العضب الأمضى/ ولك الخلق/ تصير
(الأرض) تؤدي الفرض/ وتركض حول مقامك ركضاً. - ، ص37، 38.

الفرقة العربية

وهكذا في تباريح هذه الغربية، ووقائعها الفعلية، يحدثك عن (الفرقة) التي عليها العرب اليوم، ثم عن ريادة الشام في تجميعهم؛ كما يحدثك عن حزيران، وتشرين، والشهيد، والقدس، والجولان، وبيروت، وجبل الشيخ، وطبريا وغير ذلك...

وقد تحلّى حديثه في ذلك بالصدق في المكاشفة، والجرأة في التقرير، والحكمة والتحريض؛ ولاعجب، فبفعل أن (السياسة) هي فن تحقيق الممكن، وأن (الخطاب السياسي) هو في الأساس خطاب تنويري، تحريضي، عمل (علي عقلة عرسان)، على تعرية الواقع المستلب، مع إظهار أن الاغتراب فيه شيء يمكن قهره:

ياشام جيش، ووعي، وحكمة، وقوي

مابال صوتك بالغصات قد شرقا

أدري... هم العرب في الجلي تفرقهم

أغراض شاهت وزاغت عن مدى سمقا

تكن هي الشام تدري كيف تجمعهم

يوم الكريهة، أو النعمى وان مزقا

يا شام قولي يكن، ياشام هتي يؤن

وقت نضون به حقاً غدا مزقاً، ص76.

أويقول في العصر: - أه من عصري، عصر الدويلات الشقية/ يعرب صار بلاداً تكسر الظهر القويا/ يأمر (الغرب) فتلقي عند ساقيه التحية/ يقتل الأبناء، ترميهم لعينيه هدية/ يفجر الليل بها تصحو/ تبارك فجره صباحاً وظهراً وعشية/ ونقول الله أكبر لنا في الكاس بقية. - ، ص101.

ويقول في (القدس): - أشهد أن ديار القدس تدق الدم بخوراً/ تحرق كل بخور الدم لوجه الشمس/ وترسل خيل الثأر على صهوات الريح لكل جهات الأرض/ تنظر كل صباح، كل مساء نحو الشام، إلى الأوراس، ونحو البصرة/

وترجع نحو الجرح بعبارة- ، ص59.

تم يعقب على ذلك، فيقول: - أشهد أن الوقت ظلام/ أشهد أن الناس نيام/
أشهد أن الأمن شريد/ أشهد أن العدل طريد/ أشهد، أشهد أن (العرب) نشيد،
وإذاعات، وكتابات، وخطابات، وبيانات، وشعارات، وزعامات/ أشهد أن الليل
شريد/ وأن المجد شهيد- ، ص61.

الإيقاعية

لقد أثر تباين المضامين في موسيقى القصيدة؛ إذ لوحظ مثلاً أن رصد
(الحزن) مظاهره، وآثاره أوردته الشاعر على نمط التوشيح، نحو:

غربة طالت وما فيها حبيب * يا غريب يا بؤس الغريب
بين جنبيك تراتيل النحيب * وعلى جفنيك آثار الغياب
طاب كأس الصاب إن فيها يطيب * قلبك المشكوك في رمح النهار، ص31
كما يقول في (حزيران الحزين):

شاحب الوجه تخطاني حزين * نائراً ورس الدنا فوق الجبين
بعد أن كان بلون الورد ممزوجاً بربا الياسمين
فيه لون من جمال وتلاوين حنين * وصبا يدوي على رجع الأبين
وعلى كتف له نامت تباريح السنين، ص43.

في حين أن أوصاف الواقع، والتحريضات اعتمدت على الإيقاع الداخلي
أكثر؛ مثل ذلك قوله في الجولان:

- شلني في (أم قيس) مشهد لا يغتفر/ مشهد الجولان مسلوباً على مرمى
النظر/ أمتي، يا أمتي، عقد لآل/ راح في الوحل، وحال/.. شلني الخزي/ يهود
تعليني وهم السفلة مابين البشر/ وأبا طالب، وأحطين وأتشرين، وأ
معتصماه/ أنقذوني يرافاق الدرب مما في شرايبي انتشر/... آه من شعب على
ضيم صبر- ، ص109، 110.

السبك والصور

السبك جزل، لا تكلف فيه ولا تعقيد؛ والصور الفنية مجنّدة لخدمة المعنى؛ إن بلاغة المجموعة (بلاغة المعنى)؛ وحديثها عن الاغتراب، وتحليل مكابذته، ظل يستند إلى الواقع المعاش..

وقد وردت في المجموعة عشرة أمثلة على استعمال (التشبيه)، والذي يدل على التقيد بالواقع، أن هو يظل ضمن تركيب (ا هي مثل ب)، نحو:

- كلام كالأحلام- ، ص7، - يرسو الشفق مثل غريق خائر- ، ص18؛ -
يصبح ظل الغربة كوناً مثل سراب خائر- ، ص18؛ - طوف العمر النازف
يمخر بحر الغربة مثل حصان الريح التائر- ، ص19..

- إنا يا أخت قيد يستريح/ في يد تصدأ من قبل الصفيح/ لاتني تذوي كما
يذوي الشحيح.- ، ص32؛

- وعذاب كالحباب/ في سماء الروح لاب/ ورقاب كالحراب/ في مدى
الأرض الياباب/ أطفأت حلماً مغاب/ كشهاب في سراب- ، ص37..

- وتخطاني كنتسكاب النصال/ في فؤاد يتروى من علو متعال- ، ص44؛
في حين في المقابل تكثر الاستعارات في المجموعة، وهي استعارات
قريبة من الفهم، رشيقة، وجد موحية.



الفصل الرابع عشر
ثلاثية حنا مينة، حكاية بحار

في مطلع الثمانينات أصدر الروائي (حنا مينة) ثلاثيته حكاية بحار؛ فصدر الكتاب الأول (حكاية بحار) عام 1982، ثم صدر الكتاب الثاني (الدقل) عام 1982؛ ثم تبعه الكتاب الثالث (المرفأ البعيد) عام 1983؛ والثلاثية تسرد (سيرة) البحار (سعيد حزوم)، والذي على الأغلب هو شخص غير حقيقي، أي متخيل..

المرجعية والتاريخية

رجحنا أن البطل في هذه الثلاثية، (سعيد حزوم) هو شخص متخيل، غير حقيقي؛ إلا أن (حنا مينة) لم ينوه بذلك، ولم ينص على شيء في هذا الخصوص، ولم يشير إلى حقيقة البطل، ولو كان حقيقياً لنص على ذلك صراحة..

وفي المقابل، رغم أن الكاتب (واكيم استور) حاول توضيح ظروف هذه الثلاثية، إلا أنه لا يذكر عن حقيقتها شيئاً على العكس إنه يجعل العمل كله رمزياً، مما يدل على أن البطل، والأشخاص كافة حوله متخيلون..

يقول (واكيم استور) إنه التقى حنا مينة، عند زيارته للذقية، فقال له: إنه سيكتب: - .. قصة بحار عظيم، يمشي على الشاطئ، من طرطوس إلى اللاذقية، يتذكر - ، ص 6.. ثم يضيف:

.. وفي لقاء آخر، قال لي: - .. اسمع، لقد وصل بحاري إلى طرطوس.. سيعجبك، كلا.. أبوه سيعجبك أكثر؛ لن يستسلم لا إلى الزمن، ولا إلى الحياة، سيعاركها حتى النهاية؛ سيتذكر، وينتصر. - ، ص 7.

وأثرها يقول (واكيم استور) رأيه في الثلاثية، وصاحبها، فنسمع منه: - إن حنا لم يقع على كنز عندما اختار البحر ميداناً لصراعه، الكنز داخله، (في مخزون التجارب)، منه ينبع البحر، ومنه يولد البحارة... (البحر) الحياة، ميداناً اختاره حنا، لأنه الأصعب، والأغنى، يخرج إليه الناس، ثم يعودون... في الحقيقة، هذا البحر ليس بحراً، إنه كتابة ورمز، إنه الحياة كلها، والبحارة كل

الناس، يناضلون على البرّ ويصارعون البحر، ويعاركون الحياة بكل زخمها. - ، ص8..

وهذا يعني أن الشخص متخيل؛ ومادام أن حنا مينة قبل بالكلمة، ونشرها كمقدمة للرواية الثانية في الثلاثية، وهي (الذقل)، فهو يقر بذلك...

**

وألسنياً، تتميز (السيرة الذاتية) أي التي يكتبها الشخص عن نفسه، عن (الرواية) بأن لها مرجعية معينة، وتاريخية معينة، ويمكن بالتالي الرجوع إليهما للوقوف على صدق ماجاء فيها من معلومات...

في حين أن (الرواية) عمل متخيل، ولا جدوى من التحقق من صدقها؛ كما أن (سيرة شخص) ينطبق عليها ما قيل عن خصائص السيرة الذاتية، أي كونها لها مرجعية، أي الشخص الذي تسرد سيرته، تم لها تاريخية هي الإطار الزمني لهذه السيرة(1)...

ولكن هنا؛ لا ضابط للمرجعية، وأيضاً لا ضابط للتاريخية عبر (موضوعة) هذه السيرة(2)، وأيديولوجيتها، أي فكرة اعتزال البحر، ثم العودة إليه.. سيما وأن المؤلف يترك للبطل أن يسرد ذكرياته، ويتحدث عن نفسه، بينما (تسلسل) المسرودية يتم ضمن (إطار فني) هو خبر قدوم سعيد حزوم إلى طرطوس، ثم توجهه إلى اللاذقية، والعودة إلى البحر...

ومن هنا لا تلتزم المسرودية بمنطقية السرد، أي التقيد بالزمان، والمكان؛ إذ تصير من حديث سعيد حزوم إلى حديث والده صالح حزوم، أخباره، وموته؛ ثم يعود إلى واقع سعيد على الشاطئ، وإلى ماضى من حياته، وخاصة المهن التي امتهنتها بعد خروجه من السجن، وهي:

1- عامل في البناء؛ 2- بحار عند الرئيس عبدوش؛ 3- بحار عند الرئيس زيدان؛ 4- حارس منارة؛ 5- العمل على الباخرة كاسل؛ ثم 6- العمل على بواخر عالمية زهاء خمس عشرة سنة؛ و 7- مدرب سباحة في دمشق، مهنته الحالية، والتي مع ذلك يتركها، ويعود إلى البحر...

وكذلك هي الحال بالنسبة إلى بقية الأشخاص، من ذكور وإناث، وخاصة (كاترين الحلوة) التي مجدها في الأجزاء الثلاثة من الثلاثية، وكان يتعشقها سعيد، رغم أنها عشيقة والده، وغيره من البحارة، وتزوجت عدة مرات، وطلبها سعيد للزواج، فرفضته، وهجرته، مما سبب له أزمة نفسية الخ... فلا شيء

عندنا عن مرجعيتها، أو أخبارها؛ وهي على الأرجح بالتالي: (شخصية نمطية) تعود للمؤلف..

تبيران: خارجي وداخلي

ثم إن هذا النوع من (سيرة شخص) من الحياة، حقيقياً كان أو متخيلاً، تجري مسروديته عادة بصيغة (الغائب)، استناداً إلى التبئير الخارجي الذي يكون المؤلف فيه هو الذي يحكي سيرة البطل... إلا أن (حنا مينة) في ثلاثيته حكاية بحار، يتجاوز هذه العادة، ويترك لبطله سعيد حزوم، وأيضاً لوالده صالح حزوم، انظر ص164، ومابعداها، أن يتحدث عن نفسيهما، ويسردا الكثير من أخبارهما.. وهذا يعني، أن التبئيرين: (التبئير الخارجي) أي الذي يحكي فيه المؤلف حكاية البطل، و (التبئير الداخلي) أي الذي يحكي فيه البطل حكايته، هما في الثلاثية متكاملان، متساندان؛ وإن كانت الأفضلية عند المؤلف، وأيضاً السيادة في الثلاثية هي للتبئير الخارجي(3)؛ خاصة أن المؤلف أطر الثلاثية بإطار فني، فجعل البطل يظهر في جماعة من المصطافين على شاطئ طرطوس الخ... وبالفعل، منذ الصفحات الأولى من الثلاثية،

الرواية الأولى

يطالعا المؤلف بخبر قدوم (سعيد حزوم) إلى طرطوس مع جماعة من المصطافين يدر بهم على السباحة، ويقص عليهم قصصه في البحر.. إنه الآن وحيد، كهل، معتزل للبحر، يصف المؤلف سهراته مع رفاقه، حتى يسأله أحدهم عن الخاتم الثمين الذي في يده، فيروي لهم قصته، ص106؛ ثم تقدم سيدة له بيتها الصيفي في اللاذقية، ليسكنه في الشتاء...

وهكذا يصير الترسل الروائي إلى صيغة (المتكلم)، والحوارات، ثم يعود المؤلف إلى صيغة (الغائب)، ويسرد أخبار (صالح حزوم) والد (سعيد حزوم)، ص134 ومابعداها، ومناقبه، ويترك له أن يحكي قصة إنقاذه مركب ريسه في يوم عاصف، ص162، ومابعداها؛ ثم يعود المؤلف إلى صيغة (الغائب) ويسلم الرواية لسعيد حزوم، حيث يروي قصة طفولته، وشبابه، وعلاقته بأبيه، ثم موت أبيه غرقاً...

وأما والده (صالح حزوم) فهو بحار أباً عن جد، ص263؛ عمل في

الملاحه النهريه، شمال مرسين، ثم في الملاحه البحريه في مرسين،
واسكندرونه، حيث يلاقي حتفه، إذ يموت غرقاً، وهو يستخرج صفائح الكاز، من
سفينه تحطمت على الشاطئ.. كما يتحدث عن شمائله، وشجاعته، ونصائحه له؛
ثم يذكر أنه في الفتره التركيه كان يتحلى بالعروبه، وسجن لذلك؛ ثم في الفتره
الفرنسيه في الثلاثينات يشارك في أعمال الشغب التي قامت بفعل تدهور الحياه
الاقتصاديه وقتها، وانتشار الجوع، والعطاله...

وأثرها يذكر سفر أبيه إلى مصر، وحزن أمه لذلك، ثم يتحدث عن بحثه هو
نفسه عن جثة أبيه دون جدوى؛ إذ يحاول مع بعض أصدقائه الغوص في الباخرة
المحطمة، فلا يعثر على شيء.. ولكن الشيء الثمين في معلومات هذه (الرواية
الأولى) أنها تعرف بحياه (سعيد حزوم) نفسه، طفولته، وشبابه؛ إذ كان الحي
الذي تسكنه العائله في مرسين فقيراً، يمكن اعتباره (قاع) المدينه، وعنوان
غرائبها، ص147...

ثم ينهي المؤلف هذه (الرواية الأولى) بقوله: - سعيد مازال يمشي، سعيد
مازال يفكر، يتحدث بغير كلام، يقول أشياء للبحر؛ لقد وعد تلك السيده أن
يسكن بيتها في الشتاء، عندما يقفر الشاطئ، ويعود جيران البحر إلى المدينه،
وها هو يتساءل ماذا تريد تلك السيده. - ، ص358.

الروايه الثانيه

هذه الحال من تداخل التبئيرين من الخارجي، والداخلي(3)، نجدها أيضاً في
الروايه الثانيه: (الذقل)، والتي هي الآن عن سيره سعيد حزوم، ويفتحها المؤلف
بالتبئير الداخلي، وحديث البطل عن نفسه: - لم أعثر على أبي.. أنا واثق أنه في
البحر، لم أجده حتى الآن. - ، ص13.

وتبدأ (الذقل) مسروديتها بحديث سعيد حزوم، عن بحثه عن جثة أبيه، ثم
السجن الذي يدخله بتهمه تمثيله بجثة غريق فرنسي، وهي الجثة التي حسبها جثة
أبيه، وعندما تبين له أنها ليست لأبيه رماها إلى البحر، دون أن يعلم السلطه
بأمرها، فيسجن ثلاث سنوات...

وأثرها، عند خروجه من السجن، يجد الرئيس عبد الحميد له شغلاً في
الميناء؛ ثم يحدث أن يكون سعيد حزوم في خمارة بحريه، فيعرفه صاحبها
بالريس عبدوش والذي عندما يعلم أنه ابن صالح حزوم يستدعيه إليه، ويعرض
عليه العمل عنده، فيقبل؛ وهنا المأزق، إذ أن الرئيس عبدوش هو الذي تزوج

(كاترين الحلوة) بعد انفصالها عن حبابا، وكانت عشيقة أبيه، وتخونه...

المهم أن الأم عندما تعلم بخبر السفارة، تذهب إلى كاترين الحلوة، ترجوها أن تقنع زوجها بعدم اصطحاب سعيد معه، فيرفض، بل يصرّ على اصطحابه، وخاصة أنه خشي على زوجته كاترين الحلوة منه، والذي استطاع سعيد حزوم التسلسل إليها، رغم استمراره في علاقته مع محبوبته (عزيزة)، ص 153 وما بعدها... إلا أن عاصفة هوجاء تهب على المركب في الطريق، فيغرق بمن فيه، وتقطع أخبار الرئيس عبدوش، في حين يتعلق سعيد حزوم بدفة خشبية، حتى يراه زورق، فينقذه..

الجدير بالملاحظة أن هذه الرواية الثانية تورد العديد من المعلومات، واللقطات عن ظروف حياة سعيد حزوم في هذه المرحلة من سيرته، وعلى الخصوص عن أحوال أهله، وعائلته، والتي كانت انتقلت إلى (اللاذقية) بعد سلخ اللواء.. فعملت أمه في معمل السوس، ثم عندما يغلق المعمل تعمل خادمة؛ وأما أخته، فتعمل عند خياطة، وغير ذلك من أخبار المعارف، وأحاديثهم؛ وحتى الصفحة (270)، لا يكون لسعيد حزوم أية صلة بعمل البحر، ثم يوافق على العمل عند الرئيس عبدوش، ويرحل معه ص (303) الرحلة الأولى في حياته، وهكذا دواليك...

الرواية الثالثة

تبدأ الرواية الثالثة (المرفأ البعيد) بحديث سعيد حزوم: - أنا لم أمت في تلك العاصفة- ، ص 5، حيث هو يتابع سرد قصة غرق مركب الرئيس عبدوش، وانقطاع خبر الرئيس عبدوش، ونجاته هو....

ثم يصف تسكعه في اللاذقية، ونصح صديقه قاسم بالعمل، حتى يطلب منه الرئيس عبد الحميد العمل عند الرئيس زيدان، ص 69، فيقبل، وتكون الحرب العالمية الثانية قائمة؛ ويسافر معه إلى الاسكندرية؛ وفي الطريق يتعرض المركب لهجوم بارجة ألمانية تضربه، فيغرق المركب، ويغرق الرئيس زيدان، في حين ينجو سعيد حزوم، ويعود إلى وطنه..

إنه الآن في اللاذقية دون عمل، ودون قرش؛ وأمّه حالياً تعمل في الريجي، فتساعده ريثما يجد له عملاً... ثم يوظف سعيد حزوم (حارس منارة)، حيث يصير صديقه الوطني (قاسم العبد) يزوره، وينام عنده؛ إلا أن قاسم يختطف في غيابه، ص 196، ثم يقتل، وترمى جثته إلى البحر، ويأسف عليه سعيد حزوم

عميق الأسف..

وأما (كاترين الحلوة)، فإنها أتر اختفاء زوجها الرئيس زيدان تتزوج بحاراً يونانياً، ويحاول سعيد حزوم الاتصال بها لاستبقائها في البلد، أو الزواج منه، ص119، إلا أنها ترفض طلبه الزواج منها، ص141، ثم تترك البلد، وتسافر، ص149، مما يؤثر في نفسية سعيد حزوم؛ إلا أن صديقه عمر الدندي يعرض عليه العمل على البواخر العالمية، فيقبل، ويعملان على باخرة كاسل والتي تتعرض مرة لإعصار عاصف، تنجو منه، وتعود إلى الوطن، ويتركها سعيد حزوم...

وأثرها يعمل سعيد حزوم في البواخر العالمية الأخرى، زهاء خمس عشرة سنة، فتموت أمه، وتفترق العائلة، وعندما يعود سعيد حزوم إلى وطنه تكون البلاد قد أخذت استقلالها، وقام فيها حكم وطني، راح يعمل للعدالة الاجتماعية.. إلا أن سعيد حزوم لا يوفق إلى وظيفة، أو عمل، فيعمل (مدرباً) للسباحة في دمشق، ثم يعود إلى بيته في اللاذقية..

وهناك تتسلط عليه هواجس حبه لكاترين الحلوة، ويظن أنه قتلها؛ وأثر انفجار نفسي ينقل إلى مشفى دير الصليب للأمراض النفسية حيث يجتمع بالمتقف الاشتراكي وليد، ثم تتحسن حاله، فيفرج الطبيب عنه، وينصح بالعودة إلى البحر؛ وفي هلوساته يظن أن كاترين الحلوة طرقت عليه الباب، وفرت إلى البحر، تغوص فيه كعروس البحر، فيحزم أمتعته، ويعيد المفتاح إلى السيدة صاحبة البيت، ص407، ويسافر من جديد إلى المرافئ البعيدة (5)...

الحدائثة الروائية والأسلوبية

هذه (السيرة) التي أخرجها حنا مينة في مسالك تبئيرين، خارجي وداخلي، تكشف عن ملامح (حدائثة) روائية، وأسلوبية، يمكن تلخيصها بما يلي:

1- لقد أطر المؤلف مسروديته الأجزاء، الثلاثة للثلاثية، بإطار فني، يربط الأحداث بالواقع؛ وهو إطار قدوم سعيد حزوم مع جماعة من المصطافين إلى طرطوس، يدرّبهم على السباحة، ويَقص عليهم قصصه في البحر؛ ثم تقديم إحدى السيدات له بيتها الصيفي يسكنه في الشتاء؛ وقبوله الهدية، وسكنى البيت، ثم إرجاع المفتاح إلى السيدة، والعودة إلى البحر والسفر..

هذا الإطار الفني سمح للمؤلف بتجاوز قواعد تأليف (السيرة الذاتية)، كما

رأينا، إلى الترسل الروائي كما تمليه المسرودية نفسها، فسرده، وحلله، ووصفه،
ورسم المجتمعات، وأيضا الفترات التي مر بها الأبطال، حتى يعود سعيد حزوم
إلى البحر...

ب- استطاع المؤلف إلى جانب التبيين، الخارجي والداخلي اصطناع
(تقنية الحديث)، والأصوات الداخلية، بشكل واسع؛ وبذلك ظهرت (الموضوعية)
إلى جانب الذاتية، و (تعددية الأصوات) إلى جانب المونولوجية؛ وصرنا نتبين
حقيقة (المتكلم) في المسرودية، المؤلف، أبطاله سعيد، قاسم، سيد، ووليد
وغيرهم...

ناهيك بمرور مشاهد عن حياة الأبطال الاجتماعية في الفترة التركية، ثم
الفترة الفرنسية؛ ثم فترة الاستقلال حتى السبعينات.. لقد كان (سعيد حزوم)
لاصبر له على الكفاح السياسي، كما هو يقول، إلا أن كفاحات أصدقائه، مثل
قاسم العبد، ثم البحار سيد، ثم المثقف وليد إلى جانب أنها هامشية، ظلت
مدهوسة، ولا تنتهي إلى شيء...

ج- السلوكية في الثلاثية سلوكية حديثة، وحسبنا من ذلك، نزهة سعيد
حزوم مع جماعة من المصطافين في طرطوس: ثم مرضه، ودخوله مشفى
للأمراض النفسية، مما هو من حدائث العصر نفسه؛ ثم تطلع سعيد حزوم إلى
معرفة أخبار، وأحوال العالم الثالث، والعالم عامة، وغير ذلك.

و أما (الأيدولوجية) التقدمية التي ظهرت في الثلاثية، رغم أن (النضالية)
فيها هامشية، ومدهوسة، أو هي أيضا غير موجودة في ذاتها، فإن ملامحها ظلت
من ملامح الواقع، وأبطاله.. ناهيك بالمعاني الإنسانية، الأخلاقية التي من شجاعة
البحار، وصبره على الشدائد، وحبه لوطنه..

ك- ومن هنا يبرز (الذاتية الرومنطية) في الثلاثية، والتي يصير المؤلف
يتوسع فيها بحديث الحب، والفرح، وأيضاً حب الطبيعة، وحب البحر. وهي
ملامح نامية في شتى أجزاء الثلاثية، وجذباتها...

وإن تقاطع المشاهد فيها، فيما بينها، مع (الأحداث الداخلية) للبطل الرئيسي،
والتي يعتني المؤلف بها عناية فائقة أيضاً، كل ذلك جعل المسرودية في الثلاثية
(مهموسة)، في حين كانت أساليب الروايات السابقة، أما (تقريرية)، أو
(لمحمية)، خاصة في الصراع والعاصفة وسواها...



■ الهوامش

- (1)- مثل ذلك رواية (حسن جبل) لفارس زر زور، وهي في سيرة أحد أقربائه، كما هو يقول، كتبها استناداً إلى مساعدة القريب له فيها؛ محلاًها بكل ما حدث من جرائم، وشقاوات، وهرب، وتشرّد، ثم عودة إلى الوطن...
- (2)- الموضوع هنا هي الصمود للحياة، والانتصار، رغم الفقر المدقع الذي عليه البطل، وتعرضه المتواصل للشدائد للعطالة... في حين أنه في رواية (الرحيل عند الغروب) الموضوع هي تسلط فكرة الانتحار على بحار غني، كال يهرب الآثار مع أبيه، ثم يقلع عن الفكرة، ويعود إلى أمنه، ولكنه لا يعود إلى البحر..
- (3)- عرضنا في فصل سابق المدلولات التي لهذه المصطلحات الأسنية، النقدية، فاقترضى التنويه...
- (4)- يتحدث (سعيد حزوم) في صفحات (13- 41) عن بحثه عن جثة أبيه، وسجنه؛ ثم في صفحات (43- 87) يتحدث (المؤلف) عن السجن، ويعرض متساهداً عما في القاوش الذي وضع فيه سعيد من فحش، وفوضى، وحشيش ص76، وغير ذلك؛ ثم في صفحات (88- 174) يتحدث (سعيد حزوم) عن علاقته بكاترين، وعلى الخصوص، محبوبته عزيزة؛ ثم من ص 178 إلى النهاية يتحدث (المؤلف) عن عمل سعيد حزوم عند الريس عبدوش، ثم غرق المركب.
- (5)- وأما رواية المرفأ البعيد، فإنها يتقاسمها نبييران، إذ يتابع (سعيد حزوم) من ص (5- 233) سرد حكايته حتى تركه العمل على الباخرة كاسل، ثم ص (234) إلى النهاية يتحدث (المؤلف) عن عمل سعيد حزوم على البواخر العالمية، ثم مرضه، ثم عودته إلى البحر.



الفصل الخامس عشر

روايتا نبيل سليمان،

الأشعة وبنات نعش

في مسرودية (مدارات الشرق) بجزئها: الأشرعة، وبنات نعش لוחظ أن القيمة المطلوب تحقيقها، كما يقول جريماس، ويعمل الأبطال لتحقيقها، وبالتالي الأيديولوجيا المترتبة عليها ظلتا محل (الملاشاة)، أي التعديم، والتهديم... ف(عمر التكلي) الفلاح الخادم يصبح وكيل (زهرة)، وقيماً على أراضيها، فيبطر، وتفسد أخلاقه؛ و(فياض) الجندي الذي يهرب، يعمل عند الأغوات، فتفسد أخلاقه أيضاً، ويتكبر، ويبطر؛ و(سليم أفندي) التاجر الفقير، تتوسع أعماله بشكل فادح؛ ناهيك بأن له علاقة مشبوهة مع الخادمة (خديجة) زوجة سائق الباشا شكيم، تنتهي بزواجه منها؛ حتى الأبطال الرئيسيون، مثل (نجوم) في بحثها عن أخوتها، لم يصلوا إلى شيء، بل تلاشت أخبارهم في أجواء من (الأسطورية)، والشاعرية؛ وهذا بالفعل مايلفت النظر في هذا العمل الروائي الجيلي (مدارات الشرق)، وأحببت أن ألقى الأضواء عليه محاولاً ما أمكن تقديم الشروح الألسنية، والنقدية في ذلك...

رواية جيلية تصب في الأسطورة

إن (مدارات الشرق) بجزئها الأشرعة، وبنات نعش هي في الأساس رواية اجتماعية، تاريخية، ومن هنا جيليتها المتميزة، والتي ظلت جيلية الحياة نفسها؛ إذ أنها تهدف كما يدل عليها العنوان إلى رسم (مشهدية عامة) للحياة السورية وأنسانها في الفترة التي تلت انسحاب الجيش التركي من الشام، ثم تأمر الغربيين من فرنسيين، وإنكليز، وأميركان على البلاد السورية، واحتلالهم لها، وتقسيمها، ثم فرض الانتداب الفرنسي على سورية، والثورات السورية التي اندلعت وقتها حتى الثلاثينات..

هذه (المشهدية العامة) التي يدل عليها العنوان، والذي يقول الألسنيون إنه يلخص مسرودية الرواية، قد رصدها المؤلف (نبيل سليمان) في مدارات إنسان الشعب السوري بشتى طبقاته، وفنائه، بدءاً من قاع المجتمع السوري وقتها، الأجراء، والفلاحين، والعمال، والبدو والمجندين، وانتهاءً بقمته الهرمية وقتها،

الأغوات، الباشاوات، شيوخ العاشر وأمرائهم...

ومن هنا الحرص فيها على المساواة بين الوقائع السياسية والعسكرية، وخاصة الثورات السورية على المحتل الفرنسي، وبين أحداث الرواية؛ إلا أن المؤلف (نبيل سليمان) لم يلتزم هذه المساواة أيضاً، بل جعل الأحداث، وتفنيداتها تصب في الأسطورة؛ كما جعل (شبحاً) يحكي عن البطلة (نجوم)، وأنها تبكي أخوتها الضائعين، والمقتولين بين المدينة، والبادية، مما يصير المؤلف يسقط عليه رؤيته للعالم، فيرى في بكاء (بنات نعش) أباها بشارة مستقبل أفضل، مما يدخل في أيديولوجية الرواية..

حبكة مظلة

وعلى هذه الشاكلة، قامت المسرودية الروائية في الأشرطة، وبنات نعش على تقاطع المشاهد، والحوارات، وتداخلها فيما بينها حتى النهاية؛ ولكنها ظلت دوز (بنية) روائية، رغم وجود (حبكة) مظلة فيها، هي الحبكة المتعلقة بالفلاحة (نجوم)، وما لاقتة من عنت الأيام (1)..

وبالفعل، إن علينا أن ننتظر حتى (صفحة 376) من الجزء الأول - الأشرطة - حتى نظفر بالخيط الأولى لهذه الحبكة الأساسية للرواية؛ وأما ما قبل ذلك، فهو مجرد (مشاهد حياتية) رصدت في ذاتها عن الحياة في دمشق وغطوتها، وقشلتها وقتها، وبعض المدن والقرى الأخرى، عبر مجريات حياة الأبطال، وهم المجندون الأصدقاء: عزيز، وفياض، واسماعيل، وراغب وسواهم...

إذ أنه، في الربع الثالث من الأشرطة ينتقل (عزيز)، و(فياض) من دمشق إلى حماة، حيث يشرفان على الأمن، وأيضاً على قوت العباد؛ إلا أنه بفعل (تمرد) الفلاحين في مرجمين تسير الحكومة حملة لقمع تمردهم، وتطلب من عزيز، وفياض المشاركة في الحملة، بالطبع ضد الأهالي...

إلا أنها يمتنعان عن المشاركة، ويصممان على المقاتلة مع الأهالي؛ خاصة أن (فياض) كان قد تعرف على (نجوم)، وطلب من أبيها تزويجها إياها، فوافق، كما وافق الأهل على ذلك؛ وبالفعل يشتبك الأهالي مع جنود الحملة، فيساعدهم عزيز، وفياض، ويستطيعون قتل قائد الحملة؛ إلا أن حملة أخرى تسيرها الحكومة إلى القرية، تحرق القرية وتدمرها.. وهنا تقريباً، تبدأ خيوط (الحبكة)

شبكة واسعة

وذلك أن (عزيز) يتمكن من الهرب؛ ثم يعثر على (نجوم) بين خرائب القرية المدمرة على أهلها؛ في حين أن (فياض) يلقي القبض عليه مثخناً بجراحه، ينزف دماً، فينقل إلى المستشفى، ولكنه يستطيع من هناك الفرار أيضاً... أما (عزيز)، و(نجوم) يقصدان حمص، وينزلان عند (العم حاتم) سائق القطار، والذي كان يهرب المجندين أثناء الحرب...

وهناك تنتظر (نجوم) فياضاً، كما تسعى للعثور على أختها، وتصير تعمل في صناعة (القش)؛ ثم إنها عندما تياس (نجوم) من العثور على فياض تتزوج من (العم حاتم)؛ إلا أن (العم حاتم) الذي كان يشارك في أعمال الثوار على المحتل الفرنسي، يصاب بطلقات نارية في إحدى مشاركاته، فيخصى، ثم يموت؛ وتظل (نجوم) بعده تعمل في صناعة القش...

وأما (فياض) فقد لجأ إلى أحد الأغوات، حيث يعمل حارساً؛ إلا أنه يصدم بالمعاملة الفظة التي يتعامل بها الأغا مع الفلاحين، والفلاحات، فيقتله، ويهرب من جديد إلى خيام الأمير مجلاد، يعمل عنده، ثم إلى أحد الخواجات، ويصير وكياً له، فتفسد أخلاقه، ويصير إلى العنجهية، والبطر، والتسلط، وخاصة عندما يعلم أن (نجوم) قد تزوجت من غيره...

ويظل (عزيز) على صلة بنجوم، وأيضاً بالثوار؛ ويستطيع أن يجمع (نجوم) بفياض، فيسألانه عن إخوة نجوم، فيخبرهما أن أختها (ترياق) تعمل خادمة في بيت أحد الخواجات في بيروت، وأن أخاها (عبد اللطيف) متطوع عند الفرنسيين، وأن الصغير (نافع) هرب منذ سنة، ولا يعرف أين هو، ص 413.

وهناك ترتب (نجوم) مع (عزيز) للسفر إلى بيروت، والبحث عن (ترياق)، وخطيبها؛ وبالفعل يقصدان بيروت، ويحاولان مع جماعة خطفت ترياق.. إلا أنهم يلقي القبض عليهم، وهم يحاولون الفرار بترياق...

ولكن الجدير بالذكر هنا أن (نجوم) جعلها المؤلف تعمل خادمة عند الخواجة إلى جانب أختها، كي تستدرجها إلى الهرب، فلم تغلج.. ثم يقال إن الخواجة أهداها إلى أحد أصدقائه من أمراء الجزيرة؛ ويكون انتقام أخيها بأن يطلق الرصاص على الأمير، فلا يصيبه، وإنما يفقده إحدى عينيه؛ ثم تغوص

المسرودية في الأسطورة، كما مر بنا..

الموضوعة في مقابل البرنامج السردى

تلك هي الخطوط العريضة لمسرودية (مدارات الشرق)؛ والسؤال هو أين هي بنيتها؟... وكيف ندرس أسلوبيتها؟!.. وهنا لنستعمل بعض المصطلحات الدلالية، والعلامية، فهي تقرب الإجابة من الأذهان...

مع جريماس

فإذا استعرنا من المعلم (جريماس) مصطلحه (برنامج سردي)، وتساءلنا عن البرنامج السردى (2) في الرواية، وبالتالي مقومات البنية فيها، نجد أنه ليس في الرواية (برنامج سردي)، يقوم بنيتها، ويضبط أحوال الأبطال فيها حتى الخاتمة، فيكشف عن أيديولوجيتهم...

وإنما الرواية تجميع أحداث، ومشاهد ذات قوة تعبيرية تلقن أفكارها تلقيناً عن الأوضاع، والمواقف التي ترصدها... إذ ليس ثمة في الرواية (وظيفية) واحدة لأحوال الأبطال، ومواقفهم، بمعنى أن (التحويلات) التي لتحقيق هدف في الرواية لا يخضع لفاعلية واحدة؛ وإنما الذي يوجه المسرودية هنا هو (المؤلف) السارد التقليدي، وهو أيضاً يوجه أيديولوجيتها...

مع بارث

والحال هنا - على عكس حال وجود برنامج سردي، ووظيفة تحول للأحداث يستند إلى تحقيق هدف معين - ، وهي حال (سيطرة) موضوعة، أو أكثر على المسرودية... و (الموضوعة) كما يقول المعلم (بارث) هي حقل رمزي، يساعد الناقد على تفسير كل ما يظهر في المسرودية من أحداث، ومشاهد، وأيديولوجية، وعلى الخصوص شيفراتها، وتلقيناتها(3)....

ورغم أن الأحداث، والمشاهد هنا تصير إلى (الأسطورة)، وظهور (شبح) يحكي عن بكاء (نجوم) على إخوتها الضائعين، والمقتولين، في حبكة مظلمة حاولنا الكشف عنها؛ فماذا نقول في بقية الأحداث، والمشاهد، والرواية تضم أكثر من عشرين بطلاً رئيسياً، هم (أنماط) مداراتهم، الاجتماعية المختلفة... فإلى جانب الشخصيات التي نوهنا بها، نجوم، والعم حاتم، وعزيز،

وفياض، وترياق وغيرهم، حيث تتميز شخصية فياض بعيشها المروء من النقيض إلى النقيض، هناك الباشا شكيم، وأخته لميعة، وعمه أمير الحج، وابنته الست زهرة، ثم التاجر سليم أفندي، وزوجته غازية وعمر الذي يعمل أجيراً عنده، ثم يصبح وكيلاً للست زهرة، وقيماً لأملاتها، فتفسد أخلاقه، ويبطر، وهو أيضاً يعيش مروءاً من النقيض إلى النقيض؛ فماذا نقول فيهم، وعلى الخصوص في موجودياتهم التي في الرواية..

أليست المسألة هنا مسألة (تسطيح) كما يقول المعلم (بارث)، أي رصد الأشياء، والأمور في ذاتها، بحيث تكون سلوكيات الشخصيات، وأحوالهم، (رموزاً) لموجوديات تستكشف في ذاتها؛ وبالتالي الارتفاع من المستوى الذي للنمطية الواقعية لتجارب الأبطال، إلى المستوى الإنساني الذي لرموز مسطحة؟.. نحن نرجح ذلك؛ خاصة أنه يسمح لنا بالكشف عن (الملاشاة) التي عاشتها هؤلاء الأشخاص في موجودياتهم بكل خصوصياتها، وتناقضاتها؛ والكشف بالتالي عن الموجه للأحداث، والأفعال، وأيضاً الأيديولوجيا في الرواية ككل....

الملاشاة اللغوية

(الملاشاة اللغوية) تفكيك(4)، أي تقديم يصيب اللغة، فتكشف عن المتكلم الحقيقي فيها، وحقيقة الانتماءات؛ وترد إلى (بروز الابتداءات) وماتعطيه من نشأة لها يسمّى بالأصوات.. ومبدئياً، عندما يتعارض (صوت المؤلف)، وهو السارد التقليدي للمسردات مع أصوات أبطاله، تبرز (الملاشاة اللغوية) كصدي للذاتية المتفتحة عن الأبطال، وهم يفرضون على المسردية موجودياتهم وأيضاً أيديولوجياتهم(5)...

و(الابتداءات) هي مجتلى بروز (الذاتية) عند الأبطال؛ أنها صحوات تحرر، تتيح للأبطال رفض واقعهم، أو على العكس العمل على تحقيق مشاريعهم الخاصة فيه، بهدف تحقيق الذات... و(اللغة) تتهدم بشكل طبيعي بنتيجة هذه الصحوات، فتفتت، وتظهر الشروحات عليها، والنشقات، وبالتالي يظهر تمايز صوت المؤلف عن أصوات أبطاله...

تلك هي مظاهر (الملاشاة اللغوية) الأصلية التي تتكشف عنها ملفوظات اللغة في الرواية، ثم يصير الناقد يتعاطف معها ليظهر حقيقة العملية اللغوية فيها،

ويحدد من هو الذي يوجه الأحداث في الرواية، وعلى الخصوص من هو المتكلم الحقيقي: المؤلف، أم الأبطال؟!..

كل ذلك ملاحظة اللغوية، أو لنفل كل ذلك (لغة، وملاشاة)؛ وأبرز دليل على هذه الملاشاة في الرواية هنا أن كل بطل فيها، وخاصة الذين هم من الطبقة الوسطى؛ أو الدنيا، كان، كما يقول المؤلف: - مع كل خطوة يزداد عزمًا على أن يبدأ من جديد، فما مضى يكفي. - ، ص278؛ كما أن كلاً منهم كان يقول: - الأمل في الله، الأمل فينا يا وليف- ، ص278 أيضاً؛ والأمل كما يؤكد الوجوديون هو وحده القادر على تفجير الحاضر، وملاشاته...

يضاف إلى ذلك أننا نسمع المؤلف يقول المرة تلو المرة: - من هو راغب الناصح، أو قاسم السعد، أو أي من هؤلاء الملتئمين حتى يفعلوا ما يفعلون؟. - ، ص79: أو يقول: - ماذا يساوي ياسين الحلوبين الرجال؟. - ، ص143.

وهذا هشام الساجي الصحفي الذي نجد أخباره في الأشرطة، ثم في بنات نعش، نجده في إحدى المظاهرات،، وقد: - ضاع صوت هشام.. وجعله الصمت يقطن إلى أنه كان لأول مرة في حياته هشاماً آخر، أو رجلاً آخر غير هشام الساجي.. - ، ص106.

ثم هاهو يقف على ذنوبات عملية الكتابة عنده، ص340، وما بعدها، - عجزت يده عن أن تحرك القلم، وتراءى له أن الكرسي يخاطبه: دعك من العالم، وعد إلى بيتك، للعالم ربه، أو أربابه.. ليذهب كل إلى حيث يميل فؤاده، من هو مع الأتراك أو من هو مع الإنكليز، أو من هو مع الأمير، أو من هو مع الفرنسيين، أو من هو مع الشيطان.. - ، ص343..

يضاف إلى ذلك تسقط المؤلف تناقضات أبطاله، اليأشا شكيم، عمه أمير الحج، وصهره الإنكليزي، سليم أفندي وخديجة، عمر وفاض والذين يصيران إلى البطر، والعنجهية، ثم وليف، وبديع، وهولو، وشلة العمال التقدميين، وطموحاتهم.. إلى جانب إمعانه في رسم (القهر، والذل) الفائقين اللذين يتجاوزان المعقولة إلى (اللامعقولة)، معاملة (الأغوات) للفلاحين، أو (الخواجات) للخدم، وماشابه...

تفسير وأسلوبية

ومن حيث أن (فنية) الرواية تقوم على تجميع المشاهد ترصفها رصفاً

تلقينياً، في اتجاه خدمة (موضوعة) استنها المؤلف، وهي الكشف عن مدارات النهوض السوري الحديث، استناداً إلى رصد مشهدية جبلية لإنسان الشعب السوري وقتها، انتقدت الرواية السرد الموحدة، وبالتالي (البرنامج السردية) كما مر بنا، وصارت المسرودية إلى رصد أحداث تتقاطع، وتتداخل، ولكنها تبدأ مفتوحة على اللاشيء، غير الرصد في ذاته.. إلا أن من يتفحصها عن قرب يجد أن بعضها مبالغ فيه، وكله العنف، ومفارقة الواقع؛ بحيث أن المبالغة، والغريبة، والعنف التي لاحظناها في رواية (الوباء) لهاني الراهب تتجدد هنا؛ حتى تصب المسرودية في الأسطورة(6)؛ فكل ذلك (لغة، وملاشاة)..

لقد ركز (نبيل سليمان) رصده، وتحليلاته على العلاقات الاجتماعية التي كانت تسود منذ مطلع القرن العشرين حتى الثلاثينات، فاضطر إلى فضح الظلم، والتعسف، واستغلال الإنسان للإنسان وقتها عبر شرائح، صارت تظهر عليها المبالغة، والعنف، واللامعقولية؛ فكل ذلك (لغة، وملاشاة) كما قلنا..

في حين في المقابل ركز هاني الراهب في (التلال) ليس على الجانب الاجتماعي، وإنما على الجانب السياسي، رصده، وحلله بدءاً من الثلاثينات حتى الفترة الحديثة، أي الثمانينات، وعبر علاقات سورية مع محيطها العربي خاصة؛ وبذلك انكشفت مقولات الموضوعة التي في كل من الروائيين...

إذ أن المفولة، بل المقولات التي في أساس موضوعة (التلال) هي القوة والضعف، التقدم والانحطاط؛ في حين أن المقولة؛ أو المقولات التي في أساس موضوعة (مدارات الشرق) هي بالأحرى العدالة، الكرامة، الأمل؛ وهي التي ظلت توجه الأحداث، وتتحكم باللغة، أو أسلوبيتها كافة...

كل ذلك يسمح لنا بأن نقرر إن (مدارات الشرق) بجزئها، قد حققت هدفها الفني، اعتماداً على (اللغة، وملاشاتها)، وعلى الخصوص، باصطناع الرمز، والأسطورة، إذ أن (الرمز) هو من طبيعته تثبيت للواقع، مع ملاشاة مرموزة، أو أيضاً باصطناع (التناس)، وهو جد وأسع في الرواية، وجد معير (7)....

ومن هنا نجد أن الرواية تستوقف القارئ عند كل صفحة تقريباً، وتطلب منه الروية في قراءتها، والتمتع بها، أو استخلاص العبرة منها، فكل صفحة فيها تريد أن تكون شاهداً يشهد على تجارب تلك الأيام، إنها أيام كلها (القهر، والتمزق)، وفي الوقت نفسه مليئة بـ(الطموحات، والآمال)؛ فكل صفحة تحمل تلقيناتها، والتي يصير يصطدم فيها صوت المؤلف مع أصوات أبطاله، ثم تكون الغلبة فيها له...

تعقيب

وفي مقالته عن النقد في المجلة، والمنشورة في (الأسبوع الأدبي)، العدد 48 يتساءل الناقد الصديق د.نعيم اليافي: كيف نوفق بين القول بغلبة (الأيديولوجية) على الفن في الرواية؛ وفي الوقت نفسه نقول إن الرواية حققت هدفها المنشود من خلال (اللغة)؟...

وأجيب بأن (الملاشاة اللغوية) هي التي بررت، وتبرر مثل هذه الأحكام، وهي التي كانت محور تحليلاتي في الدراسة المذكورة، بدليل تأكيدي فيها على أن الرواية هي (لغة، وملاشاة)، وأن أبطالها رموز مسطحة تلاشى رموزاتها. وليس من تعارض بين غلبة (الأيديولوجية) على الفن في الرواية، وبين تحقيق الرواية هدفها الفني من خلال اللغة؛ خاصة أن هذا الهدف المنشود ظل شيئاً للإرسال، أي لخدمة (موضوعة) الرواية، وهي موضوعة تدخل في باب التاريخ الحضاري لإنسان الشعب السوري، في الحقبة الحديثة، وأواخر فترة الحكم العثماني للبلاد، ثم مكابذته الغزو الإنكليزي، والفرنسي، ثم الثورات السورية على الفرنسيين حتى الثلاثينات...

الترسل يخدم الإرسال.

وقد استطاع المؤلف بالفعل، أن يرسم (مشهدية جيلية) عن ذلك؛ بدءاً من الأوصاف، والمسردات عن المجندين عند الترك، عزيز ورياض ورفاقهما، وما جعل لهما؛ حتى الأوصاف والمسردات عن الباشوات، والأغوات، والأمراء، مروراً بالأجراء، والخدم وأبناء الطبقة الفقيرة من العمال، والفلاحين، ومنهم نجوم، وأخوتها، أو عمر وأخوته، كان المؤلف يعطي لكل منهم لغته، ويحاول ربطه بواقعه، وفترته، مع إحياء اللون المحلي في ذلك؛ فظهر (التناس) صريحاً في الرواية، أشعارها، أمثالها، الأغاني والقصص الشعبية التي فيها، والتي كان المؤلف يسترسل فيها...

فإذا تأملنا تجارب هؤلاء الأبطال، المتبايني الهوية، والشخصيات، والأيديولوجية وجدنا أن (الابتداءات الذاتية) التي عاشوها، وصاروا يعبرون بها عن توقهم إلى تحقيق ذواتهم، وحررياتهم، ظلت في حدود خدمة (الإرسال)، وليس في خدمة برنامج سوري واحد، فظلت أصواتهم في حدود خدمة الأيديولوجية التي يلهج بها المؤلف...

وبالفعل، إن قراءة متأنية للرواية تشعر القارئ أن (أصوات) الأبطال ليست أصواتهم، وإنما هي ثمرة صوت المؤلف الذي يخدم موضوعه، وأيديولوجيته؛ فكيف تكون الحال، وهناك العديد من الأحداث؛ والمشاهد في الرواية هي مبالغ فيها، وفوق واقعية، وتتجاوز حدود المعقولة إلى البلا معقولة الصريحة؛ ثم تنغلق الرواية في نهاية المطاف انغلاقاً فنياً أسطورياً...

كل ذلك لغة، وملاشاة، بدليل أننا لا نعرف هل هربت (نجوم) من عند الأمير، أم أنها ماتت؟ كما أن الصحفي (هشام) الذي يطلب منه (الشبح) التحقيق في أمر (نجوم) يتقاعس عن ذلك، وعلى الخصوص تحت تحذيرات التاجر الوجيه (سليم أفندي)، ثم تغوص الرواية في الأسطورة، بنات نعش، ص 578، 579....

وباختصار، يمكن القول إن غلبة (الأيديولوجية) في الرواية على الفن، أي غلبة التوجه الفكري على حركة المسرودية هو من باب الأرجحية التي للأيديولوجية عند المؤلف، فجعل (الإرسال) يخدمها، ثم ظلّ (التفاعل اللغوي) في حدود صد جبلي يكيّفه المؤلف، ويحمّله طابع أسلوبيته، وأيديولوجيته، وشاعريته؛ وهو ما يفسر المبالغات، وأيضاً التباينات التي في الرواية، وحركة التناقضات فيها....



■ الهوامش:

(1) - اعبرنا الحكبة السردية التي فسحها المؤلف حول (نجوم) حبكة مظلمة؛ لأن شبكتها هي الشبكة الوحيدة التي تلمم جوانب المسرودية الواسعة، والفضفاضة في الرواية، بحبت لا سبيل إلى إنكارها، خاصة أن أبرز الأبطال يشارك فيها، مثل فياض، وعزبز، ثم الخواجة، والأمير؛ ولكنها ليست بمثابة (بنية) لبقية الأحداث التي يتحرك بها الأبطال الرئيسيون الآخرون.

(2) - (البرنامج السردى) هو قوام البنية السردية للرواية، وقد حدّده المعلم (جرىماس) استناداً إلى التحليل الدلالي للمسردات، والذي هو في نظره تحليل أسلوبى أيضاً، وبقيمه على أساس اكسيولوجى، أي مترتب على علم القيم، وقد عرف المعلم (جرىماس) البرنامج السردى بأنه: - وظيفة تحول مضمون فعل، إلى مضمون حال، في ملفوظات العلاقة الذاتية ذ1، ذ2 التي لتحقق قيمة، هي (الموضوع) الذي تعمل (الذات) لبلوغه، كقيمة مطلوبة منها-؛ وتجد في كتابنا النقد والأسلوبية، ص 109، ومانعها شروحا مستفيضة في ذلك، ومع تطبيقات متنوعة...

(3) - (الموضوعة) كحقل رمزي، هي إحدى (الشيفرات) التي نكتسب دلالاتها من مجموع المسرودية، وتساعد على تبين حقيقة الإرسال اللغوي في الرواية، وسبق أن شرحنا ذلك في فصل سابق؛ والموضوعة إما عامة، كما هي الحال هنا، أو خاصة، وهلم جرا....

(4) - سبق أن عرضنا في فصل سابق مختلف الآراء، والنظريات في (الملاشاة اللغوية)، والتي هي تهديم للغة النص بغية تبين (المتكلم) الحقيقي منه، وحقيقة من (يوجه) الأحداث فيه، وإنها (الفعل الأصلي) الذي يتجلى في النص كشروخ، وتشققات سببتها ابتداءات التعديم الذاتي لي النص: كما أنها (الفعل العتدي) الذي يقوم به الناقد عند تهديم لغة النص، في هند إعادة بناء المسرودية، ومن هنا هي (تفكيك بنائي) يحاول إعادة بناء النص....

(5) - وذلك أن ظهور (الابتداء الذاتي) يسمح بظهور (الصوت)، والذي هو ابتداء ذاتي مرتبط بموقف؛ إلا أنه بفعل أن تجربة صاحب الصوت تتذبذب من (النقيص إلى النقيص)، تكون أقواله، وأفعاله محل تفكيك، أي تعديم يصير بلا شيها القارئ، أو الناقد عامة....

(6) - مثل ذلك أنه منذ الصفحات الأولى للرواية، نلاحظ أن الحديث عن دمشق، وقاسيون، يمتزج بالحديث عن نزول (آدم) من الجنة، وفنث (هابيل) لأخيه (قابيل)، مع إيراد آيات قرآنية يختمها المؤلف بصدق الله العظيم، لإحساء اللون المحلي، والمناخ الديني، والذي يستمر في الرواية حتى النهاية، حيث يحملها المؤلف تلقينات أسطورية مع الصحفي هشام، والشبح وهكذا دواليك....

(7) - إذ أن (التناص)، بصفته لغة مستعارة، وتلقينية، يصير ينم عن الفعل الأصلي في الملاشاة، والذي يصير يصدم القارئ، والناقد؛ إذ أن (المؤلف) يتوسع في اصطناعه للتناص، فيورد الآيات القرآنية، والأحاديث، والأشعار، والأفعال، والأغاني، والقصص الشعبية، والأساطير وبعلق على بعضها أحياناً، وقد أحصيت أكثر من (35)، خمس وثلاثين منها في الأسرعة، و(20) عشرين في بنات نعش، انظر في الجزء الأول مثلاً، ص 46-236-291-343-393-440؛ وفي الجزء الثاني، ص 61-88-97-284-295-350-424-517-573.. وغيرها....



الفصل السادس عشر

ديوان فؤاد كحل،

أزهار القلب.

(أزهار القلب) ديوان جديد للشاعر فؤاد كحل، صدر مؤخراً عن وزارة الثقافة والإرشاد بدمشق، 1989، ويضم مقطوعات شعرية تزيد على المئة؛ وهي خواطر في الحب والحياة، سلسلها الشاعر دون عناوين، ودون أرقام؛ وسبق له أن جمع مثلها في مجموعات شعرية سابقة؛ بعضها ذات عناوين وأرقام، وبعضها دون عناوين ودون أرقام؛ (المقطوعة) الواحدة منها هي في الغالب من أربعة، أو ستة أشطر، وقلة هي المقطوعات الطويلة بينها...

الحسّ الواقعي

الحسّ الواقعي هو الخصيصة الأساسية للديوان؛ إن الشاعر فؤاد كحل هنا مع الواقع، مع الحياة؛ بل إنه في العديد من المقطوعات يتلمس الحقيقة، ويكشف عن الجذور؛ ومعظم مقطوعاته تمزج حديث (الحسي) بحديث (المعنوي)، وتتغنى بجمال الجسد، كما تتغنى بجمال الروح...

ورغم أن وصف (الجسد) ظل شغل الشاعر في الديوان، إذ ترد الكلمة فيه في أكثر من اثنين وعشرين (22) موضعاً، فإن كثيراً من أوصاف الجسد مقرون بوصف الروح؛ إذ ترد كلمة (الروح) في الديوان، في أربعة عشر (14) موضعاً فيه، وتدل على صدق المعاناة وصدق الاستكشاف...

ومن هنا ظهور (التشبيه)، وتركيبه اللغوي (أ هي مثل ب)؛ إذ أنّ (التشبيه) من أكثر الصور الفنية صلة بالواقع، خاصة أن طرفية في استعمالات الديوان من الواقع، من الحياة، نحو: - كنسر عظيم/ سنصعد إلى الأعلى/ كوردة يابسة/ سننزل إلى الأسفل- ، ص50؛ أو - كن غامضاً كخنجر/ كن غامضاً كوردة/ كن غامضاً كحالة عشق،/ لكن إياك أن تكون واضحاً كجريمة... ص60؛ وانظر أيضاً ص 14- 22- 27- 36- 69- 89.

وإن (الشفوية) الصريحة التي نصادفها هنا وهناك في الديوان، تعود إلى هذا الحسّ الواقعي أيضاً؛ ومن أبرز الأمثلة على هذه الشفوية، أي اصطناع الأساليب العامة في الخطاب اللغوي الأدبي، مايلي:

- أرتجف من البرد- ، ص 9؛ يعلقني الحب على مشجب- ص 10؛ -
أدعوك إلى فنجان قهوة- ، ص 15؛ - أغلقت الألبوم- ، ص 28؛ - والآن أكاد
أجن- ، ص 45؛ - تكفيننا معاً/كسرة الخبز وحببات الزيتون- ، ص 55؛ تعالوا
نكسر بطوننا/ أمام عريشة الناطور- ، ص 64؛ - شفاهي عطشى تقف في
الدور- ، ص 68، وغيرها....

المدلول الحسي والمعنوي للمفردات.

وعنوان الديوان (أزهار القلب)، استعارة إضافة تقصد أن مقطوعاته
حصيلة التجربة الصميمية للحياة، وأيضاً للوجود عامة؛ فالمضاف، والمضاف
إليه فيه مفردتان (حسيتان) استعملهما الشاعر مجازاً، مدلول معنوي، يقصد
التفتح الشعري كمجثلي للفؤاد؛ والاستعمال في ذلك مفهوم، والاستعارة واضحة
ومعبرة؛ إذ أن الشبيهة مثلاً بين المستعار، والمستعار له فيها قرينة من
الإفهام....

و(كلمة) - قلب- ذات تراث دلالي قديم، يرجع إلى أفلاطون، ونجده اليوم
عند الوجوديين؛ حيث هو يُستعمل بمدلول معنوي؛ وتقصد (الجانب الشعوري)،
الذي يشتهي، ويغضب في الإنسان.... وهو المدلول المعنوي الذي لا يزال قائماً،
ونصادفه في التراث العربي؛ حيث (كلمة) - قلب- نقصد (الفؤاد)؛ راجع
مختار الصحاح:- القلب، الفؤاد، وقد يعبر به عن العقل، قال القرآن في قوله
تعالى (لمن كان له قلب)، أي عقل- ، ص 72....

وقد وردت كلمة (قلب) في الديوان، في أكثر من ثلاثين (30) موضعاً؛
أربعة استعمالات منها تفيد (المدلول الحسي) للكلمة، أي (العضو) الذي في
الجسم يضخ الدم، وبه ينتظم نبض الحياة في الشرايين؛ أبرزها قول الشاعر: -
إنني أتحسسك بلهفة/ إنني أسمع دقات قلبك- ، ص 37؛ ثم: - لماذا يسرع هذا
الوقت بنا/ إن قلبي ينبض جيداً- ، ص 38....

أما استعمال المفردات التي من (الحقل الدلالي) لكلمة قلب بمدلولها الحسي، مثل
دم، وشريان، ونبض وغيرها، فقد جاء مقنناً جداً؛ مثل ذلك أن كلمة (دم) وردت في
موضعين، ص 77 و81؛ ثم كلمة (شريان) وردت في أربعة مواضع، ص 43، 65،
66، 94، ثم كلمة (نبض) وردت في ستة مواضع، ص 63، 66، 73، 84،
94.... وأبرزها: - ليكن قلبك قلمك/ أليس النبض/ قوتك العظمى- ، ص 84؛ أو-
نبض طفولتك/ تابع طيرانه/ في شرايين فتیان القرية- ، ص 94....

مع المعدولية

وأما الاستعمالات، الأخرى لكلمة (قلب) في الديوان، فإنها تفيد المدلول المعنوي المتوارث، أي (الفؤاد) وما يتعلق بمعدوليتها، في الاستعمال؛ ويقول المعلم (جريماس) إن النص الأدبي، كالرواية، أو الديوان يحوي عادة على (مخططي معدولية)، ايزوتوبي: المخطط الأسني التواضعي، وللمخطط الأسلوبي الخيالي أو قد يفترقان، حتى يكتشفهما الدارس؛ بكشفه عن (المقصود) من استعمال الكلمة في النص، ويكون ذلك، في الأساس، بمقارنة الاستعمالات بعضها ببعض في الديوان ككل....

وبالفعل، كنت أوضحت في دراسات سابقة كيف أن الشاعر (فايز خضور) مثلاً في استعمالاته لكلمة (قتل) يخرج من مخططها الأسني التواضعي، إلى مخطط أسلوبي، سريالي، يقصد استعمال الكلمة فيه: - لحظة انبعاث، أو نهوض أو تجدد-؛ ومثلها استعمالات الشاعر (محمد عمران)، لكلمة (قصب)، والتي يقصد منها في ذلك: - الغناء-، وغيرها.. إلا أن واقعية الشاعر (فؤاد كحل) الحياتية تحاشت الإغراب في استعمالات كلمة (قلب)، فظلت في حدود التواضع الأسني، ولم تتعداه إلى سريالية، أو فانتازية أو سواهما...

ومن أبرز الأمثلة على استعمالات كلمة (قلب)، ومعدوليتها في الديوان قول الشاعر: - خذ عينيك إلى الأفق/ خذ قلبك إلى الحبيبة/ خذ فمك إلى نافذة الله/ ولكن/ دع لي صورتك في القلب-، ص 40، أي ليكن فؤادك مجتلى حقيقتك... - كل شيء جهزته لاستقبالك/ الوردية والكتب/ غرفة القلب،/ والكلمات/ والوسائد أيضاً-، ص 35، أي جهزت صميم نفسي لاستقبالك... هل رأيت الأم/ ترقص في عرس ابنتها/ ليس بعد/ إذن، لم تحسن فرح القلب أبداً-، ص 43، أي لم تحسن بالفرح الصميمي للفؤاد...

المعاني ولونيات الدلالة...

وبناء على ذلك، أفادت كلمة (قلب) في العديد من المقطوعات (الوجدان الذاتي)، كما في قوله: - ألا يحق لهذا القلب/ أن يبوح بوردته/ بعد هذا الصمت المرهق/ لسنوات طويلة-، ص 70، أي أن للوجدان الذاتي حقه في التعبير عن نفسه، والبوح....

- أفصل الهاتف/ اغلق الباب/ أقتل نوافذ الجسد/ ثم بعد قلبك/ اجلس هادئاً

مع قلبك- ، أي اجلس هادئاً مع وجدانك الذاتي.....

يضاف إلى ذلك، وفي نفس الاتجاه، إن من اللوينات التي ظهرت في الديوان على استعمالات كلمة (قلب) إن بعضها يفيد (الشعورية) عامة، نحو: -
خفف قسوتك/ لم يعد يحتمل هذا القلب/ الوردة حين تذوي/ حتى النسيم/ يخفف من تنسيمه- ، ص 14، القلب هنا يقصد الشعورية...

- انزعوا ثيابي/ انزعوا جلدي/ انزعوا عظامي/ لكن اتركوا لي هذا القلب- ، ص 88، القلب هنا أيضاً يفيد الشعورية وهكذا...

ناهيك أن المجازية التي ظهرت على بعض هذه الاستعمالات، وخاصة التي للمدلول المعنوي للقلب، مجازية مفهومة، وواضحة في معظمها، ولا غرابة فيها، أو شططاً.....

الصور المتوازية

وقد غلب استعمال (الصور المتوازية)، في الديوان على أية صورة أخرى؛ إذ أن ما يزيد على ستين (60) مقطوعة فيه، أي أكثر من ثلثي الديوان، هي: -
صور متوازية- ... و(التوازي) برائيليسم تناظر بين جمل القول، يقوم على استعادة مخطط، شيما، اسنادي واحد، اسمي أو فعلي، أي استعادة تركيب نحوي، في جملتين متتاليتين، أو أكثر... الأمر الذي يسمح بالتجنيس بين مفردات هذه الجمل، كما يسمح أيضاً بالمطابقة بين المعاني فيها، كما يفجر طاقات اللغة، وشعريتها؛ نحو: - كن حاداً كسيف في تلك المساحة/ كن شفافاً كجناح وردة في هذه المساحة- ، ص 11؛ حيث يتكرر مخطط إسنادي فعلي (كن)، في جملتين متتاليتين؛ وحيث على الخصوص يظهر (التجنيس)، في: كن، في المساحة؛ كما تظهر (المطابقة) في: حاداً كسيف، شفافاً كوردة؛ ه التكرار هنا أساسي....-
القوة أن تكون أمام الحبيبة رقيقاً كوردة/ القوة أن تكون أمام العدو عنيداً كخنجر- ، نفس الصفحة، حيث يتكرر مخطط إسنادي واحد (القوة هي كذا)، وحيث يظهر التجنيس في (القوة أن تكون أمام)، كما ظهرت المطابقة في رقيقاً وعنيداً، حبيبة وعدو، وردة وخنجر؛ والتكرار هنا أساسي...

وإلى جانب هذا التوازي البسيط، يتوسع الشاعر فيشكل من عدة مخططات إسنادية يكررها نسقية، نحو: - أنت تأتي وحيداً/ إلى هذا العالم/ كم أنت ممثلي بالناس/ أنت لا تأتي وحيداً/ إلى هذا العالم/ كم أنت وحيد- ، ص 55. في هذا المثل تتكرر نسقية من مخططين إسناديين اسميين: (أنت كذا، أنت لست كذا)،

فيظهر التجنيس على الأنساق المذكورة المكررة: (أنت تأتي وحيداً، إلى هذا العالم، كم أنت...)، كما تظهر المطابقة في: (تأتي ولا تأتي، يمتلئ بالناس ووحيداً)؛ والأمثلة على ذلك عديدة، انظر مثلاً ص42- و76 وغيرها...

التنوع في الصور المتوازية

ومن الأمثلة على تكرار نسقية من عدة أنساق إسنادية قوله: - كم أنت وحتس/ حذ أنيابك/ وارجل بعيداً/ سأنفل على هذا القلب/ كم أنت عظيم/ هات طيورك/ ولنحلق سوياً/ سأفتح هذه النافذة- ، ص 45...

حيث نسقية من أربعة مخططات تتكرر، أحدها إسناد اسمي (أنت كذا)، وثلاثة إسنادات فعلية (خذ... ارحل... سأفعل)، فيتشكل منها التجنيس (كم أنت)، ثم المطابقة (خذ... هات... الاقتراب... والبعد... التلاقي... والمرافقة... سأقفل... سأفتح)، وهكذا دواليك...

ومن الصور المتوازية في الديوان هذا (التضعيف) الذي يشكّل (تدرجاً تاماً): - التفاحة كخدا الحبيبة/ خدا الحبيبة كجمرة/ الجمرة كوردة/ الوردة كقلبي/ لكن قلبي/ ماذا يشبه- ، ص42.

حيث مخطط إسنادي اسمي من مبتدأ وخبر، يتكرر في عدة أسطر متتالية، مع (تضعيف) آخر كل سطر: (خدا الحبيبة، الجمرة، الوردة، قلبي)، كما يشكل تدرجاً تاماً...

ومنها أيضاً هذا (التدرج المرصع): - في شتائي تعال ربيعاً/ في ربيعي تعال صيفاً/ في صيفي تعال خريفاً/ لكن حذار/ أن تأتي في غير موعدك- ، ص 48.

حيث تكرار مخطط إسنادي فعلي.. (تعال كذا) مع دخول (في) على كلمة التضعيف في آخر السطر، فتضعف: (في ربيعي، في صيفي)، فيبدل إعرابها، مما يشكل (ترصيعاً)؛ والتدرج بالتالي تدرج مرصع...

وعلى هذه الشاكلة، يكون اصطناع (الصور المتوازية) المختلفة، وما تعكسه من جناسات، وطباقات، وتصالب الكلام، والتضعيف، والتدرج، والتي يتغنّى الشاعر (فؤاد كحل) بها، قد أظهر الدور الفني الذي للتحسين اللفظي، والمعنوي في ابتعاث شعرية اللغة، والتي ستصبح المجتلى الفعلي لفنية الشاعر، وشاعريته.



الفصل السابع عشر
تجاوز المعيار في روايتين

حديثنا اليوم عن روايتين تجاوزتا المعيار؛ الرواية الأولى: -
البلاغ رقم 9- ، لمسعود جوني، والثانية: الرجل والزنازة- ،
لوهيب سراي الدين؛ فقد أطلق مسعود جوني على عمله الأدبي
مصطلح (رواية)، في حين هو (سيرة ذاتية)؛ أما وهيب سراي الدين
فقد أوغل في الفانتازيا، والخيال فخالف قوانين العالم، ووقع في
الأدب الغرائبي.

1 - البلاغ رقم 9

وبالفعل، إزاء مسرودية فضفاضة، ومتداخلة، لا يملك الناقد إلا أن يتساءل
عن حقيقة الصلة التي بين (المؤلف)، وبين أبطاله، وماهم يعيشون من أحداث،
وخاصة البطل الرئيسي منهم... وهل يكفي أن يوثق (المؤلف) أحداثاً أو
معايشات، لإعطاء عمل روائي؟... ثم وهذا هو الأهم، هل بإمكان (البنية
الروائية) استيعاب مثل هذا التوثيق، دون أن يفسد نسيجها، ويؤثر في نوعيتها،
كما هي الحال هنا مع البلاغ رقم 9.....

تعريف وحديث ذاتي

تعرف (السيرة الذاتية) بأنها مسرود، أي ترسل سردي، ذو (مرجعية)
معينة، وذو (تاريخية) معينة، يتحدث المؤلف فيها عن نفسه، فيكتب سيرته بيده؛
ولذلك يتوحد فيها المؤلف، والسارد، في حين تعرف (الرواية) بأنها مسرود. أي
ترسل سردي، هو يدور حول حبكة، هي غالباً تأزم وتنتهي إلى الخاتمة؛ ولكن
لا دخل للمؤلف بمضامين هذه الحبكة، إلا من حيث تأليفها؛ ولذلك قد يكون
لبعض مضامينها صلة به هو يسقطه على الأبطال، أو الأحداث، لولا أن ذلك
يظل في حدود الإبداع، ولا يكون بالضروري مرجعياً، أو تاريخياً...

وهنا في رواية: - البلاغ رقم 9- يؤكد مسعود جوني أن روايته، كما
يحلوه أن يتصور، هي عمل أدبي ذو طابع توثيقي، وليست عملاً تسجيلياً ذا

طابع تاريخي، ص 8؛ أي أن روايته شيء من واقع الحياة، حرص على توثيقه في ذاته، دون الاكتراث بجانبه التاريخي... بحيث أن المهم بالنسبة إليه هو (التوثيق)، سواء اكتملت منه (بنية روائية)، أم لم تكتمل... فماذا كانت النتيجة؟ النتيجة هي أن روايته صارت بشكلها ومضمونها إلى (سيرة ذاتية)، ولم ترق إلى عمل روائي متكامل...

إنها مجرد تجميع للمشاهد، والحوارات، والأخبار عن تجربة البطل في حياته الخاصة، والعامة، في مصر وسورية أيام الوحدة، ثم الانفصال، ثم ثورة آذار؟ وظلت شيئاً من (الحديث الذاتي) للبطل، وذكرياته، يورده المؤلف بصيغة (المتكلم) من أول الرواية إلى آخرها...

ومعروف ألسنياً أن اصطناع صيغة (المتكلم) يجري عليها المؤلف مسروديته تعرضه للانزلاق الفعلي إلى الحديث عن نفسه؛ فكيف تكون الخال، والمؤلف يتعمد هنا الحديث عن معاشاته، بهدف التوثيق الصريح لها، كتجربة، وذكريات!.....

ويذهب المؤلف أيضاً، إلى أن من يريد الكتابة عن تلك الفترة، لا يستطيع أن يقدم أكثر من (مذكرات) عادية قاصرة، كما هو يقول أيضاً ص 8؛ وهذا أيضاً غير صحيح؛ إذ يمكن للروائي دائماً أن يكتب عن أية فترة يريد دون أن ينزلق إلى الحديث عن نفسه؛ سيما إذا استعمل صيغة (الغائب)...

ولكن هنا لاشيء من ذلك، بل إن العمل الروائي هنا هو عمل توثيقي مقصود في ذاته، ويقوم من أول الرواية إلى آخرها على حديث ذاتي للبطل (أمجد)؛ بحيث لا يفوت القارئ؛ سواء كان يعرف المؤلف، أو لا يعرفه؛ أن يرى في هذا البطل (المؤلف) نفسه، والذي يكتب تجربته، وذكرياته...

وحقاً، إن في ذلك، ربحاً يربحه العمل الروائي، في جهة المرجعية، والتاريخية؛ ولكن في ذلك أيضاً خسارة للرواية نفسها، حيكته، وفنيتها؛ إذ ليس من الضروري التقيد بحرفية التوثيق، ولا صدقه؛ وإنما يكفي نجاح حبكة أساسية للكشف عن الماضي، وأحواله، حتى ولو كانت حبكة متخيلة، كما سندلل على ذلك بعد قليل....

الحبكة تظل أوعى وأوسع أثراً

وليسمح لي المؤلف (مسعود جوني) أن أضرب مثلين على ذلك، أحدهما

من رواية:- نجمة الصبح- ، لمحمد إبراهيم العلي، والتي تجري أحداثها على مساحات من الزمن، في سورية، ومصر، وتتحدث عن حرب حزيران، ثم حرب تشرين؛ فقد حرص المؤلف فيها على النقل عن الحياة، دون التورط في الحديث عن نفسه، رغم أنه أكد في مقدمة روايته، أن شخصها، وأيضاً أسماءها من الواقع حوله....

والمثل الثاني من الرواية- :- العشق والثورة- ، لعبد الكريم ناصيف، والتي تقوم على تضاييف سردي لحبكتين، إحداهما عن ثورة الشيخ بدر، وبطلتها (زينب)، وحببها كاسر؛ والثانية عن ثورة آذار، وبطلتها هي (زينب الحفيدة)، وحببها غزوان؛ فقد استطاع المؤلف في الحكمة الثانية، أن يقيم عملاً روائياً على (واقعة) من التاريخ، هي محاولة احتلال إذاعة حلب، وما صارت إليه من إلقاء القبض على المحاولين، ويكون غزوان بينهم وبالتالي، سجنهم، حتى تحررهم ثورة الثامن من آذار....

أوردت هذين المثالين، وخاصة المثل الثاني عن ثورة آذار لأدلل لمسعود جوني، أن التأليف الروائي ليس بالضرورة توثيقاً ولا تاريخاً؛ وإنما تكفي فيه (حبكة قوية) يمكنها أن تحرك الشخص في إطار فضائي معين، وإن كانت حبكة متخيلة، كما في العشق والثورة؛ في حين، في المقابل أن خبر احتلال إذاعة حلب في رواية مسعود جوني، البلاغ رقم 9، جاء على النحو التالي:

- نشرات صارت تركز على حركة عسكرية قامت في حلب ضد الحكم في دمشق، ومالبثت دير الزور، وحمص، أن انضمتا إليها؛ لم يكن لدينا أية معلومات عن الحركة، ولا عن القائمين بها؛ كانوا يتحدثون عن أنها حركة وحدوية تردد شعاراً مشتركاً بين تنظيمين ثوريين، ثم مالبثت أن انحازت إلى أحد التنظيمين، وأخذت تردد مطلبها الأساسي بإعلان الوحدة الفورية؛ كانت الحركة محدودة، ومرتبلة. - ، ص230.

وكثيرة، ومتنوعة أمثال هذه الإشارات العابرة إلى الأحداث الثورية، والسياسية في رواية مسعود جوني، وتتعلق بمعظم مرافق الحياة، وتدور حول نزاعات جانبية، واجتماعات هامشية، ثم حوارات متنوعة المشارب، ولا تدخل ضمن (حبكة) واحدة، عامة في هدف ثوري معين، وظلت كلها مجرد تدوين لمجريات الحياة التي عاشها البطل (أمجد)، وحرص المؤلف على توثيقها...

العنوان وأجزاء الرواية

والآن لتأخذ العنوان (البلاغ رقم 9)؛ إنه بلاغ تطميني صدر وقتها عن مجرى الأمور في تسوية مسائل الانفصال؛ وهو لا يحتمل أن يكون عنواناً لهذا العمل السردي الذي يريد صاحبه أن ينعت به بأنه رواية، عن ماهو يوثق فيها، من تجربته، والتي تجري على مساحات أوسع بكثير من ذلك؛ والعنوان كما يقول الألسنيون يلخص الرواية، ولكنه هنا لا يلخص شيئاً، كما أنه لا يدل على مسرودية الرواية، لأنه يتعلق بحدث جزئي، ظل عابراً فيها... وبالفعل إذ حاولنا (استجزاء) الرواية إلى أجزائها، وأظهرنا ما فيها من فواصل، وسلاسل أساسية، وثانوية، وجدنا أن المؤلف فرض عليها تقسيماً شخصياً؛ إذ قسم روايته إلى ثلاثة فصول، متفاوتة في الطول، هي: الفصل الأول، ص 11- 171؛ ويحمل عنوان (الحلم)؛ ثم الفصل الثاني، ص 172- 289؛ ويحمل عنوان (السقوط)؛ والفصل الثالث، ص 293- 368؛ ويحمل عنوان (الإرادة)؛ ولكن هنا أيضاً إذا قنعنا، وسلمنا أن هذه العناوين تدل على مضامين الفصول، إلا أن التقسيم القائم عليها حاصل بالاستناد إلى فكر المؤلف، وليس إلى مسرودية نضالية...

وذلك أن التقسيم هنا يعتبر أن الوحدة مع مصر (حلم) يتحقق؛ وأن الانفصال (سقوط)؛ ثم إن التحرك من أجل ثورة آذار (إرادة)؛ ولكن (الاستجزاء) كي يصح يجب أن يستند إلى صلة الأجزاء بحبكة أساسية يتحرك ضمنها الأبطال، ومع الأسف، ليس في الرواية مثل هذه الحبكة الأساسية....

بعبارة أخرى، إن الرواية تفتقر إلى (عمل نضالي) يكون محور تحركات الأبطال، وعلاقاتهم بعضهم ببعض، وبالتالي تفتقر إلى الهدف الواحد الذي يسعون إلى تحقيقه... وما المشاهد المعروضة في هذه الفصول، إن صح أن نعتبرها أجزاء كبرى، إلا نقولات، وأوصاف جانبية، وهامشية لمجريات الحياة، ولا دخل لها، لنقل يكون مباشراً، بعمل نضالي، ومنظم في الانفصال، والوحدة...

مذكرات وذكريات

ومن هنا الشعور أن المؤلف يقدم لنا مذكرات خاصة عن حياته الخاصة، والعامية في مصر، إذ يوفد إلى هناك أيام الوحدة، ثم في سورية أيام الانفصال، إذ يعود، ويلتحق بدورة في قطننا، حيث يتهم بالاشتراك في أعمال انقلابية،

ويسجن، ويحقق معه، ثم يطلق سراحه، ويعين في الجبهة.

وهناك في الجبهة يجد أن فريقاً من الثوار بقيادة العقيد الذهبي قد تحركوا من أجل الثورة، فيستشير أباه، ويشاركهم في تحركهم... إلا أن جميع هذه المضامين أمور خاصة، مثل المضامين الواسعة التي عن حياته في مصر، تدخل في باب (السيرة الذاتية)، والتي عرفها المعلم تودوروف بأنها المسرود الذي يتحدث به البطل عن تجربته في الحياة، وبالتالي هو ذو مرجعية معينة، وتاريخية معينة...

وهذا يعني أن الرواية مثلما هي دون حبكة، هي أيضاً دون بطل؛ وبالتالي إنها ليست برواية، وإنما هي مذكرات، وذكريات يوثقها المؤلف؛ وأن الأحداث الكبرى فيها، مثل الوحدة، أو الانفصال، أو ثورة آذار جرت بحتمية تاريخية متعالية، أكثر مما هي تعود إلى أبطال تحاول الرواية الكشف عن جهودهم فيها؛ وأن هذه الحتمية التاريخية على الخصوص تتم عنها أمشاج المشاهد، والأوصاف المبعثرة هنا وهناك في الرواية عن الحسّ العروبي، أو الحسّ التقدمي بين الضباط، وهكذا دواليك... كل ذلك جعل الرواية صالحة للتحليل العلامي، وقرآته التعددية، كما يقول رولان بارت؛ سيما وأن المشاهد التي رسمها عن إقامته في القاهرة تتعلق بأهالي رفاقه الضباط هناك، ومنهم (سمر) محبوبته، وأخت صديقه؛ وكان ينوي الزواج منها، ثم حال الانفصال، واضطراره العودة إلى الشام دون ذلك؛ ثم حياة الضباط أنفسهم هناك، أو حياة بدو سينما وغير ذلك مما يكشف عن الجوانب الاجتماعية، والنفسية، والخلقية للحياة هناك...

وقل مثل ذلك عن بقية الاجتماعات، والتحركات اللاحقة، مما يمكن معه الكشف عن شيفرات متنوعة للوقائع، الشيفرة السياقية التي للأحداث، وما جريات الأمور، والشيفرة الثقافية التي للقيم، والأفكار التي عاشها الأبطال، خاصة أن المؤلف هو نفسه شاعر، وأديب ذو مواقف أيديولوجية يمكن تتبعها، وتحليلها في ذلك كله، وهلم جرا...

إلا أن المسرودية كما هي معروضة في الرواية، حتى بكل مشاهدتها تقريباً دون صلة مباشرة بأية (نضالية سرديّة)؛ وظلت بالتالي، مسرودية تجميع للوقائع التي لسيرة ذاتية، أي حشواً روائياً، لا أكثر، بما فيها المشاهد المتعلقة بخدمة البطل في فطنا، ثم في الجبهة، ثم المناوشات مع العدو الإسرائيلي، وأيضاً المشاهد المتعلقة بسجنه، والتحقيق معه ثم إطلاق سراحه، حتى المشاهد التي عن لقائه بالعقيد الذهبي، كل ذلك ظل أشياء شخصية، مبعثرة، وهامشية، لم تدخل في

حبكة نضالية عامة... فأين هي إذن (البنية) السردية للرواية؟...

الرواية تتحكم بها قوة متعالية

ليس للرواية (بنية) سردية، ذات فواصل من مقدمات تدفع إلى التأزم، والصراع في صالح هدف معين يعمل الأبطال لتحقيقه، حتى الحل، والخاتمة؛ وإذا حللنا ما يسميه المعلم (جريماس) ب - محاور الدلالة -، أي الرغبة، والاتصال، والمشاركة، كما تعكسها سلوكيات الأبطال في علاقاتهم بعضهم ببعض، نجد أن الرواية هي دون نضالية تتحكم بالسلوكيات قط.

العكس، ظلت الرواية تتحكم بها (قوى متعالية)، تؤثر عليها، وتسير أحداثها من الخارج، هي خارجة على الخصوص عن إرادة البطل الرئيسي (أمجد)، مثل الانفصال، ثم المد الثوري الذي كان في البلاد وقتها؛ وأكبر دليل على ذلك أن البطل الرئيسي أمجد عندما يسأله المحقق هل تعرف العقيد الذهبي يقول:

- قلت لك أنني لا أعرف عقداً، ولا عمداً... أنا أسمع بأن هذا الضابط قائد قطعة كبيرة في الجبهة، أظنه قائد لواء، وأنا لم أقم بزيارة الجبهة في حياتي كلها-، ص 279؛ فيرد عليه المحقق: - ستزورها على طول-، نفس الصفحة؛ وبالفعل بعد أن تتأكد القيادة من أنه لا صلة له بالضباط الانقلابيين، تطلق سراحه، وترسله إلى الجبهة...

على أثرها، يصبح معظم الرصد منصباً على المناوشات العسكرية مع العدو الإسرائيلي، حتى نصل إلى صفحة 352؛ فيصير الحديث عن العقيد الذهبي الذي يتزعم الحركة التي ستحقق نصر الثامن من آذار؛ إلا أن المؤلف هنا يستطرد، فيثبت حديث البطل (أمجد) مع أبيه عن موقفه من الثورة، والتحركات الثورية التي يتحرك بها الضباط، واقتناعه بجدواها، وبالتالي موافقة الأب على مشاركة الابن فيها، ص 358، ثم تتحرك القطعات من الجبهة، وتحقيق النصر....

علامية المشاهد كشواهد

أين (محاور الدلالة): الرغبة، والاتصال، والمشاركة؛ في هذه الصفحات القلائل عن لقاءات تفرضها ظروف من الخارج؟.... وأين العمل الثوري الذي يجب أن يتحكم بسلوكيات الأبطال، منذ صفحات مسروديتها الأولى حتى

النهاية؟... في الحقيقة، إنها غير موجودة في الرواية، والتي ظلت مشاهد لسيرة ذاتية صريحة...

ولا عجب إذن، أن تتفتت (البنية) السردية للرواية، فلا تعود تخدم موضوعاً سردياً عن (نضالية) معينة يعمل لها الأبطال؛ بل انحسرت إلى تجميع مشاهد من الحياة الخاصة، والعامّة، للبطل (أمجد)، هي اللبنة الأساسية في سيرته الذاتية، أوردها المؤلف من الذاكرة، يوثق لها في عمله السردية؛ ولذلك لا عجب أيضاً أن يجد القارئ في هذه المشاهد شيئاً علامياً، يمكن أن تكشف عنه (القراءة التعددية) للنص...

وذلك أن حرص المؤلف على التوثيق جعل هذه المشاهد قابلةً للتحليل، والتفسير، بدليل أنه تركها (شواهد) على الفترة، وأحداثها، والمجتمعات، ووقائعها كافة... وهذا معناه أن ما خسرت الرواية في جهة بنيتها السردية، ربحته في جهة علاميتها؛ وفي مثل هذه الحالة يمكن الاستفادة منها أيضاً في الكشف عن نفسية المؤلف، وأسلوبيته؛ إذ الحديث هنا هو عن تجربة ذاتية، وليس عن نضالية معينة؛ فالنضالية في الرواية لا تكاد تذكر...

ولو أن المؤلف نشر عمله الأدبي بهذا الشكل، أي شكل سيرة ذاتية، وليس شكل رواية لكان ربحه، ولم يعرض نفسه، ولا عمله لمغبة تجاوز المعايير.... إلا أن المعروف في الرواية من تجارب، ولقاءات، وحوارات، ومشاهد هي مجرد مؤشرات على الحياة، وأيضاً فترتها؛ إلا أن الصعوبة في متابعة جزئيات هذه المؤشرات قضت على قيمتها الفنية، سيما وهي دون حبكة أساسية تلمم ما تبعث منها؛ وبذلك ارتد العمل الأدبي بمجموعه إلى ما يشبه (السيرة الذاتية)؛ إلا أنها سيرة ذاتية غنية في توثيقها، غنية في علاميتها، ولا شيء أكثر...

2 - الرجل والزنزنة...

أما رواية: - الرجل والزنزنة-؛ فقد خرج (وهيب سراي الدين) فيها من الأدب الواقعي إلى الأدب الغرائبي... وذلك أنه ظن في الأساس أنه يمكنه (تخيل) هروب سجين من السجن، ثم قيامه بمناوشات مع سجنائه، ويقبلها القارئ بأنها وقائع من الواقع؛... إلا أن معظم ما أورده (وهيب سراي الدين) عن الهروب، والمناوشات جاء غرائبياً، فوق واقعي، وفوق طاقة الإنسان، وعلى الخصوص مخالفاً لقوانين العالم....

المتلقي هو الحكم في الأدب الغرائبي

تعتمد الرواية (تقنية التداعيات) التي تتيح عادة، التوسع في الخصوصيات، وتفصيلها؛ إلا أن العديد من المضامين التي تتحدث عنها جاء غير مقنع، ظهرت (الغرابية) عليه صراحة؛ وهو ما سنحاول معالجته من زاوية ألسنية، خاصة أن معظم من قرأوا الرواية لاحظوا هذه الغرابية، بما فيهم لجنة القراءة في اتحاد الكتاب العرب، والتي سمحت بنشر الرواية...

وفي الفقرات التي تنتقى من تقرير اللجنة، وتشر عادة على الغلاف نقرأ مايلي: - عمل روائي عن بطولات أهلنا في الجولان، ودفاعهم عن عروبتهم... ونعبر الرواية عن موقف وطني من الاحتلال الإسرائيلي... ويغلب المؤلف (الخيال) على الواقع، بحيث تبدو الرواية متمسكة بالمنطق الروائي، وعبر قدرة فنية ملحوظة على تطوير حوادث مقنعة في حدود المجتمع الروائي-، (الغلاف)....

ولكن مع ذلك لتساءل، ما هذا المنطق الروائي في الرواية؟.... وما قيمة هذا الذي تقول عنه اللجنة أنه مجتمع روائي فيها؟... في حين أن الرواية لم تحقق الإقناع، والتجارب التي صورتها تجارب موهومة؛ علاوة على أنها لم تستطع أن توفر الإمتاع، كما هي العادة عندما يلجأ المؤلفون إلى اصطناع الخيال، في التعبير عن رؤيتهم للعالم فيما يصورون، أو على الأقل رؤية الأبطال للواقع الذي يعانون قهره....

إن الرواية على العكس تعبت بالعلاقات المنطقية، وأيضاً العلاقات القرائنية عامة... وهو ما يظهره التحليل الألسني لمسروديتها، ومضامينها؛ إذ إنها ينطبق عليها ما سجله المعلم (تودوروف) على: - الأدب الغرائبي-، من أن المتلقي هو الحكم فيه، لأنه هو الشاهد الذي يشهد على موافقة، أو مخالفة الوقائع فيه لقوانين العالم؛ كما هي الحال هنا بالنسبة إلى موقف القارئ من التجارب الخارقة التي تسرد الرواية خبرها، ووجدها الذين قرأوا الرواية، بما فيهم لجنة القراءة خيالاً فيه غرابية...

مخالفة قوانين العالم...

قبل كل شيء، إن الرواية من أولها إلى آخرها تجري بصيغة (المتكلم)، والذي هو المقاوم البطل (حمود) السجين الذي يفر من سجون العدو، ويقول

المؤلف، أنه ينقل، خير هربه، وأعماله الخارقة، دون أن يميز كلامه، وصوته عن كلام بطله، وصوته... في حين أن الأصح في مثل هذه الأحوال التوثيقية كان عليه أن يسجل مرويات المقاوم البطل، وأنذرتوعى أكثر لمسروديته، كما يسمح للقارئ بالتوعى لها أكثر....

إلا أن الذي حصل، هو أن (الباط) للخطاب الروائي هنا ظل هو (المؤلف) الذي يستعمل صيغة (المتكلم) دون أن يتيح لبطله مجالاً لإثبات صوته، وإمكاناته؛ وإنما ظل المؤلف، والسارد، والبطل متداخلين تداخلاً، أفقد الرواية موضوعيتها؛ خاصة أنه لاشيء فيها يدل على أن (البطل) قد ذكر للمؤلف أن هذه المضامين التي تتحدث الرواية عنها قد حصلت له فعلاً...

كل ذلك جعل من (القارئ) متلقياً لخطاب غير محدد العلاقات المنطقية، والقرائنية؛ وعليه أن يشهد على موافقة؛ أو مخالفة لقوانين العالم؛ أيضاً يشهد على درجة الإقناع، والإمتاع فيها... وعلى هذه الشاكلة؛ تكون مسؤولية (الغرابية) التي سجلها القراء على وقائع الرواية تقع على عاتق المؤلف، وليس على عاتق البطل...

وماهي هذه المضامين الغريبة التي تتحدث الرواية عنها؟!.. إنها ما يورده المؤلف من أن البطل (حمود) بعد أن حفر ثقباً بعلبة سردين إلى الشارع، ص 214، راح يزور بيته، ويعود في نفس الليلة إلى زنزانه، ليكون حاضراً، أمام التفتيش في الصباح... وأنه بقي على هذه الحال عدة أسابيع، يقوم فيها كل ليلتين أو ثلاث، ص 243، بعملية، مثل: زرع المتفجرات، أو جلب القنابل والأسلحة إلى الزنزانه، حتى يقرر ترك الزنزانه، فيخطط لقتل حراس المعتقل، وينفذ ما خطه، ويهرب، ليصطحب زوجته شريكته في أعماله، ويترك المنطقه!!!

تبرير واستصلاح

هذه الوقائع الخارقة شيء أقرب إلى الفانتازيا منه إلى الواقع، ولا يعقل أن يقوم مقاوم شعبي بها، أي كانت حميته لوطنه... وذلك لأن هذه الوقائع هي من جهة فوق قدرة الفرد، وفوق طاقته، واحتماله، ثم من جهة ثانية لا تسمح الظروف بتحقيقها...

هناك، مثلاً المسافة بين المعتقل والبيت؛ ثم الخروج من الثقب والعودة منه؛ ثم الفترة الزمنية ليلاً لزيارة البيت والعودة من جديد إلى الزنزانه؛ ثم جلب

الأسلحة، والقنابل، مثل الكلاشينكوف، والعبوات الناسفة؛ ثم زرع هذه العبوات، ونسفها الخ...

إن (المتلقي) هنا هو القارئ، وهو الذي يحكم بأن هذه الوقائع مخالفة لقوانين العالم؛ وذلك أنه إذا يمكن قبول فكرة هروب السجناء من السجن من أساس حفر ثقب من الزنزانة، والهرب، لأن الواقع يؤيد هنا الهروب، والذي نسمع أنه حصل هنا أو هناك؛ ولكن أن يعود (السجين الهارب) إلى الزنزانة، ليقوم من هناك بعمليات مسلحة واسعة، كالتي تسرد الرواية أخبارها، فذلك شيء فانتازي غريب...

هذه الغرابة إذا حاولنا تدبرها، ونقدها، وجدنا أن مسؤوليتها تقع على عاتق المؤلف، والذي حملها إلى درجة الأدب الغرائبي، بهيمته على السرد، ثم الاستطراد في التدايعات، والأحاديث النفسية، حتى (الوهم).. ولكن مع ذلك يمكن القول أيضاً أن ما ورد في الجزء الأول من الرواية ص 7-213، والمتعلق بحفر هذا السجن نفقاً من زنزانته يمكن قبوله، رغم غرابته، إذ هو حصل استناداً إلى نبش الأرض بعلبة سردين... إلا أن الجزء الثاني من الرواية ص 242-296، والمتعلق بالعمليات المسلحة الواسعة من زرع المتفجرات، تم المواجهة بالسلح، فيمكن تبديل (أزمة) الأفعال فيه من الماضي إلى المستقبل، بحيث تكون هي مايرجى تحقيقه، وليس ما حصل، وبذلك تعود للرواية مصداقيتها، ويعود لها إقناعها، وإمتاعها....



الفصل الثامن عشر
مجموعة مالك صقور، الجقل

صدرت مؤخراً في دمشق المجموعة القصصية (الجفل) للأديب الكاتب مالك صقور، وتضم إحدى عشرة قصة قصيرة من النوع الواقعي الترسيمي، وقصتين طويلتين، إحداهما في الكد، والطموح، والثانية فانتازية يتداخلها (التناص) تداخلاً صريحاً، وتحكي عن توبة أحد رجال المال، والأعمال، وعزمه على توزيع أمواله على الفقراء....

الصنعة والكشف عن إنسان الشعب.

المجموعة باكورة الأديب الكاتب مالك صقور، وهي ناضجة، وفيها فن كثير؛ إلا أنه بفعل أن العديد من قصصها كان المادة التي استهلكها المؤلف في كتاباته الصحفية، والاجتماعية ظهرت عليها سمات (المقالة الأدبية)، وخاصة الحياتية؛ إذ أن العديد منها يدور حول لقطات نفسية، أو نفسية اجتماعية؛ وأن المؤلف بالفعل يقول في العنوان الثاني الذي وضعه للمجموعة، أنها- لقطات من الحياة-، ص 1.

وحقاً، أن الصنعة الفنية التي عمل المؤلف على توفيرها لهذه القصص، أو لنقل اللقطات شيء مميز؛ إلا أن الشيء الملفت للنظر فيها هو هذا (التيار الذهني)، الذي ظل يساند مسروديتها، سواء في جهة السرد، وهو نادر، أو في جهة التحليل، وهو الغالب، وهي في مجموعها كشف عن واقع إنسان الشعب؛ في الظروف التناقضية التي للغنى والفقير، للسعادة والشقاء، النجاح في الحياة أو الفشل فيها..

إن معظم شخصيات هذه المجموعة (شخصيات ريفية)، حرص المؤلف على رسم ظروف حياتها في الريف؛ أو المدينة، والتي يؤمنها أما للتحصيل الجامعي، أو للعمل فيها، أو أيضاً للتوظيف، وما تصير إليه أحوالهم فيها؛ ولكن معظمهم (فقراء)، ويكابدون وطأة إعالة الأولاد، أو فقراء وانتهوا إلى البذخ، والبطر؛ ونادراً ما يرد حديث (الحب) في هذه القصص، أو هو لا يتعدى فيها لقطات في الغدر بالمحبيب، لصالح محبوب آخر أكثر غنى...

ومن هنا احتل (التحليل) للمواقف في هذه القطعات النفسية، والنفسية الاجتماعية مكان الصدارة في المسرودية العامة فيها؛ وتراجعت العناية بالحدث تراجعاً ظاهراً، بحيث ظل (الحدث) فيها هامشياً، لا يزيد على كونه أحد عوامل الظروف، وبرزت على العكس من ذلك مواقف المكابدة لواقع ضنك، كالفقر مثلاً، أو الغدر، وجرائرها.. وافتقدنا ما يسمّى بالتأزم، والصراع، والانفراج في أشكالها العادية، أو الدرامية؛ وظل (السرد) قريباً من النقل الريبورتاجي عن الحياة...

الحدث في القصة القصيرة...

وفي مقاله عن فهم القصة، المصطلح والنظرية، المنشورة في ملحق المصطلح النقدي، العدد (56) من الأسبوع الأدبي ينوه الدكتور عبد الله أبو هيف بصعوبة تعريف القصة القصيرة، وكيف أن المنظرين يميزون بين الفن القصصي، وبين سرد الحياة اليومية الذي يفترق إلى المعنى، والمستوى، والرؤية، كما هي الحال في تقارير الشرطة، عن حادثة قتل، أو تبادل الكلام بين عاشقين، أو أيضاً أحاديث النساء فيما بينهن على باب البيت ...

ثم يورد بعض التعاريف للقصة القصيرة؛ منها مثلاً، إن القصة تصور حدثاً معيناً، وتروي خبراً معيناً؛ وليس كل خبر قصة، مالم تتوافر فيه خصائص معينة، أولها أن يكون له (أثر)، أو (معنى كلي)؛ كما يجب أن يكون للخبر (بداية، ووسط، ونهاية)، فيصوّر ما نسميه بـ - الحدث- ؛ ولكي يصبح الخبر كاملاً يجب أن يتضمن بالإضافة إلى كيفية وقوعه، وزمانه، ومكانه (سبب) وقوعه؛ وهذا يتطلب التعرف على الشخص، أو الأشخاص الذين فعلوا الحدث، وتأثروا به، إذ أن (وحدة) الحدث لا تتحقق إلا بتصوير (الشخصية) وهي تعمل عملاً له معنى؛ وبدون المعنى لا يمكن للأحداث أن تكتمل، لأن أركانه ثلاثة، الفعل، والفاعل، والمعنى؛ وهي وحدة لا يمكن تجزئتها، ويجب أن تقوم الأحداث، والشخصيات على خدمة هذا المعنى من أول القصة إلى آخرها، وإلا أصبحت مختلة البناء...

وقد حرصت على إبراز هذه الفقرات، والإشارات في مقالة الدكتور عبد الله أبو هيف، لأبرز الأهمية التي لمقومات القصة القصيرة، وخاصة (الحدث)؛ في حين أننا عندما نندرس هذه اللقطات التي عمل القاص مالك صقور على توفير الفن لها، وخاصة في إبراز مواقفها، أو محاولة تحليلها، نجد أنها تفتقر في

مجموعها إلى (الحدث)، وبالتالي تفتقر إلى القوام الفعلي للتحليلات، وتظل مبعثرة، أو تلتقي في أيديولوجية خيرة، أو متفائلة، تعمل باستمرار على أن تظهر، ولو من بعيد...

أمثلة تتلمس طريقها.

فمثلاً في قصة: - من مفارقات الحياة- ، ص11، وهي تجري بصيغة (المتكلم)، والذي هو كاتب صحفي، فيعد أن يشير المتكلم إلى أن متعيشاً استطاع أن يؤسس نفسه، ويمتلك بيتاً فاخراً، طلب إليه أن يكتب عن شقائه بأهل محبوبته الذين رفضوا تزويجه ابنتهم، لأنه من طبقة دون طبقتهم... يصير الحديث عن حياة هذا المتعيش، وأنه تربى عند أمه المطلقة، والتي أرادت أن يكون أستاذاً، فلم يصلح لذلك بل صار يهرب من المدرسة، ويبيع السجائر المهربة، ثم يتاجر بكل شيء، فأثرى، وأصبح معظم من حوله يستدينون منه الخ...

إن مثل هذا الترسل السردي لا يزيد على مقالة صحفية، بالكاد تحوي على لقطة قصصية عن مكابدة البطل... وكذلك هي الحال في العديد من هذه القصص، رغم ظهور بعض التحليلات فيها، أو ظهور الصنعة الفنية عليها، مثل قصة: - آخر الليل- ، ص13، وهي تمزج بين صيغتي المخاطب، والغائب، وتسرد سيرة حياة راع فقير، يتشرد فيعمل عاملاً، ثم يعمل طياناً، فيبطونياً، ثم يتزوج، ويخلف العديد من الأولاد، ولكنه يظل فقيراً، وعاجزاً حتى عن إعالتهم... وهاهو الآن يعود إلى الرعي..

أما قصة: - كآبة- ، ص17، فإنها تجري بصيغة (المخاطب)، أي أن المؤلف يوجه الخطاب فيها إلى البطل، وهو موظف من الريف، كان يتخلى عن محبوبته الريفية، من أجل زميلة له في الجامعة، ثم لم يوفق إلى الزواج منها؛ وهاهو الآن يكابد الوحدة، والوحشة، وقد فقد أمه، كما فقد محبوبته الأولى، وهاهو يعيش وحيداً؛ (التحليل) هنا ظاهر...

وإن قصة: - حب وقنص- ، ص35، لا تخرج عن هذا الخط؛ وهي عن شاب جامعي فقير يميل إلى فتاة جامعية تحبه، يستجيب لها فيقع في غوايتها، إذ تسلمه نفسها، ثم يتركها، لأنه خاف إذا هو تزوجها، أن يظل فقيراً؛ (التحليل) هنا أيضاً ظاهر، ولكن ميزة القصة أنها من جزأين، يتحدث الشاب في الجزء الأول عن تجربته، كما يشرح مواقفه منها، ثم يتحدث الفتاة في الجزء الثاني عن

تجربتها، وتشرح مواقفها منها؛ وكذلك قصة: - حديث طبيب نفساني - ، ص17، وهي تجري بصيغة (المتكلم)، والذي هو طبيب يروي خبر زيارة سيدة لمشفاة فتشكو له تبدل أخلاق زوجها، فتعرض ما صار إليه من النرفزة العصبية، ثم لا نعرف ماذا حصل بعد ذلك، الخ.. وقد حرصت على التتويه بمقومات القصة في هذه الأمثلة، لأدلل على أنها تتقاعس عن أن تكون صالحة للتحليل الأسنسي، وأبرز مبادئه، مثل إعادة توازن مفقود، أو العمل لتحقيق هدف معين، فغلبت عليها (الريبورتاجية)، وظلت في حدود الإعلام المفيد، وخاصة الإخبار الأخلاقي...

ولا تخرج القصة الطويلة:- تحولات مسعود- ، ص 57، عن هذا الخط الريبورتاجي، وهي تجري بصيغة (المتكلم)، والذي هو كهل متقاعد، راض بوضعه؛ وبين مهندس شاب طموح يصير (المتكلم) في القصة يحكي سيرة حياته، واجتهاده في الجامعة، وأنه كان مرشحاً لبعثة خارج القطر لإتمام تحصيله العالي، ثم فضلوا عليه شخصاً آخر، فانكفاً إلى العمل الحر، حتى استدرجه صاحب شركة غني ليعمل عنده، فقبل، وهو الآن مخلص لهذا الثري، إلا المتكلم في القصة يشك في أنه سيظل على أخلاقه الرضية، أو استقامته، أو نظافة ضميره... فقد لوحظ أن هذه القصة تستهلك (الأسلوب المباشر المندوب)، أي أن المتكلم لا يفتأ يقول فيها:- أقول أن المهندس قال لي كذا- ، ثم يروي أقواله... في حين كان يمكن للمؤلف أن يترك (الحوار) فيها صريحاً، فذلك أقوم، وأكثر إحصاء...

ظهور التناص وأثره في بنية القصة

وأما القصة الطويلة:- الجقل- ، ص89، والتي هي في ظاهرها فانتازية، إذ يمكن أن تكون واقعية، وحصلت بثتى تفاصيلها، فقد تداخلها (التناص) تداخلاً صريحاً، لدرجة أن بنيتها تفتت بين البنية السردية الريبورتاجية، عن حياة ثري صاحب أعمال يقع فريسة الغيبوبة، والهذيان، وتبين حديث النصوص المتضمنة فيها، وهي آيات قرآنية نص عليها المؤلف نصاً صريحاً؛ وهنا لابد أن نلاحظ أن (التناص) في العديد من القصص السابقة على اختلاف لقطاتها، وبحسب مؤداها الذهني، حيث نقف باستمرار على أشعار، وأمثال، وأقوال مأثورة، وحكم، ص12، 15، 21، 22، 27، 28، 30، 40، 41،.... الخ، هذا جناه أبي، ص 61، اذم إلى هذا الزمان أصيله، ص62، وعلى قدر أهل العزم ص

64،65،89، كل من عليها فان، ص103،101،91... وغيرها من آيات قرآنية وهكذا....

إن (التناص) من طبيعته يؤثر في بنية النص، وخاصة السردية فيه؛ كما أن من طبيعته يكشف صوت المؤلف، وأيديولوجيته؛ وإذا كانت آثاره في القصص السابقة، ولقطاتها بسيطة، إلا أنها في قصة: - الجمل - عظيمة، لدرجة أنها هي التي ابتنت القصة، وهي التي وجهتها الوجهة الفانتازية التي لها؛ إذ اعتمد المؤلف على آيات قرآنية في أخلاقية السلوك، ثم في العقاب، فقاده الترسل السردية فيها إلى مسخ (البطل) إلى جمل، أي ابن آوى...

والقصة تجري بصيغة (المتكلم)، والذي هو معلم يحضر محاضرة عن (موت الضمير)، والذي عندما يصله من جاره خبر مرض هذا الثري، لا يعبأ به، حتى يستدعونه إليهم، فيتوجه إلى بيت الثري، وعند دخوله البيت يهمس أحد أبناء الثري في أذنه بأن والدهم يهذي، فلا يعير كلامه اهتماماً... ويدخل المعلم على الثري المريض، فيستقبله بحرارة، ويخبره بأنه طلبه إليه يستشيريه في ما عزم عليه من (توزيع) أمواله على الفقراء، لأنه يثق به...

وهنا يروي الثري المريض له خبر غيبوبته، ويصف له مشاهدته فيها، وكيف أن شرطيين اقتاداه، وقيداه بالسلاسل، فحاول رشوتهما، فلم يفلح؛ بل وجد نفسه معلقاً، وصوت يجلجل:- خذوه، فغلووه، ثم الجحيم صلوه.-، إلى آخر الآية 24.... من سورة الحاقة ثم من جديد يجد نفسه أمام شاشة بيضاء يتوسطها (ميزان العدل).. وهنا تنهال عليه ذكريات المظالم، والحقاقت، والآثام، التي كان ارتكبها، وهامو يحاكم عليها.. فيحاكم، ثم تأمر المحكمة بسجنه في كهف، فينقلونه إلى هناك...

أما (الكهف)، فكان سجناً سحرياً، كتب على بوابته بخط عربي واضح:- من لعنه الله، وغضب عليه، وجعل منهم القردة، والخنازير.- إلى آخر الآية 60 من سورة المائدة؛ ولكن في طريقه إلى الكهف يصادف عجوزاً، فيسألونه عنها، فيقول ربما هي أمي؛ فيقولون له: لا، بل هي من ساعدتها مرة، وأدخلتها المشفى... وبحسنتها سنترك لك أن تختار الجلد الذي تريده: جلد الخنزير، الفيل، الجمل، الضبع، الثور، الحمل، ثم ابن آوى المسمى بالجمل، فيختاره، وينقلب إلى جمل يهاجم حديقه جارهم، ليفترس ديكاً هناك، فيضربه الجار، ويستيقظ يجد الطبيب يحقنه بأبرة المصل....



الفصل التاسع عشر
مسرحية خالد محيي الدين البرادعي
جزيرة الطيور

صدرت مؤخراً عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق المسرحية الشعرية: - جزيرة الطيور- ، للشاعر خالد محيي الدين البرادعي، والتي يقول فيها صاحبها إنها - مسرحية شعرية يرويها الراوي في اثنتي عشرة ليلة- ، ص2، أي هي حكاية تمثل فصولها في إطار مسرودية يحكي الراوي حكايتها، وبالتالي هي حكاية، هي حكاية مسرحها المؤلف، وجعلها وسيلة إيصاله، تحمل مقاصده إلى المشاهد، وأيضاً القارئ عامة، فكرس بذلك ذهنيته، ورمزيته، وصدرها يعبراً من ملحمة بعل أو غاريت، هي: - الحرب على الأرض مخالفة لمشيئتي. اسكبي السلام في كبد الأرض. بلفاح المحبة لقصي التراب. أفكار المحبة فوق الحقول...، ص5.

إن مطالعة نص هذه المسرحية/ الحكاية، أو سماع ملفوظاتها، وحواراتها، أو مشاهدة حركة أبطالها على خشبة المسرح... كلها تؤكد ذهنيته، وأيضاً رمزيته؛ سيما وأن (العمل المسرحي) فيها يتداخل فيه حديث الظاهر، وحديث الباطن، حديث الواقع، وحديث الرؤية للواقع، في اتجاه رصد ما يمكن تسميته فيه: - تجارب معرفية، وذوقية، في (الإشراق)- ، تنتهي بغياب البطل الرئيسي فيها، (الأمير ميمون)، ورفيقتيه ريحانة، والحورية عن مسرح الأحداث، وبالتالي تعلق القص، أي الحكى أو السرد في جهة (التعبير، والرمز)، حيث البعد الوجودي العدمي يصير يلملم أمشاج هذه التجارب، بشتى لونياتها... يقول الراوي أن الأمير ميمون، ورفيقتيه: - غابوا تماماً في خضرة الجزيرة- ، ص292.

وفي القراءة الألسنية التي تقوم بها هنا لهذه المسرحية/ الحكاية، بصفتها نصاً فنياً أدبياً، آثرنا (تلخيص الموضوع) هذا التلخيص الذي يعتبره الألسنيون شكلاً من (استجداء) النص إلى أجزائه، وسلاسله، وملفوظاته، والذي سبق أن قمنا في تحليلنا لحكاية (الأميرة جنان) للشاعر خالد محيي الدين البرادعي أيضاً، والتي ستكون لنا عودة إليها بعد قليل؛ المهم، أن (التلخيص) خلاصة للموضوع بكل أحداثه، هو أيضاً خلاصة لـ (تحولات الحال) عند الأبطال، كما تعكسها،

ملفوظات النص، وكيفياته، والتي تحرص القراءة الألسنية على تبينها تبعاً...

الموضوع وانغلاق مسروديته

ومفاد (الموضوع) في المسرحية هو أن (الملك وردان) يسيّر حملة بقيادة ابنه الأمير ميمون لاكتساح جزيرة الطيور؛ إلا أن (الأمير ميمون) عندما يبلغ الجزيرة تسحره أجواؤها الآمنة، فيمتنع عن مهاجمتها، ويروح يجوس أرجاءها؛ وهناك تغلبه (الكشوفات)، والتي هي أشبه بـ (إشراقات) الحقيقة، والسلام، يكون وساطتها (الشيخ) الذي ينصح بالركون إلى حوض النور، ثم (الحرورية) التي كانت من سرب الطيور المستحم في الحوض، وتجسدت صبية فاتنة، فاجتلبها الأمير ميمون إليه، وآخاها، وظلت تعيش على شكل طائر لا يراه، أو يسمعه أحد غيره.

وفعلاً، تعكس شتى ملفوظات النص، بحركة أفعالها، ومضامين حواراتها، أن (الأمير ميمون) قد أعطى ذاته، وكيانه للحرورية، التي هي من أفق النور، فكانت له الرفيق الهادي، والحارس الأمين؛ إذ تأمره بكسر سيفه، فيكسره، ثم تأمره بتسريح المقاتلين، فيهدي الصيادين قطع الأسطول، ويوزع الجنود على الحقول يزرعونها؛ ثم عندما توافيه خطيبته (ريحانة) في الجزيرة تنصحه بأن يخبئها؛ ثم تحس بأن (الملك وردان) يحاصر الأمير ميمون، ويتهدد ريحانة، تأمر الأمير ميمون بأن يتوارى في الضياء، ليتلاشى، وتتلاشى معه ريحانة... والحرورية..

وأما (الملك وردان) فقد ظل عند إرادته اكتساح الجزيرة، فأمر بإنشاء أسطول جديد، بدلاً من الأسطول الذي بدّده ابنه الأمير ميمون؛ ثم يطلب من (الملثم) أن يأتيه بابنه حياً، أو ميتاً؛ ثم يهجم بالهجوم، ولا نعرف إذا كان أمر به؛ إذ يحول دون تحققه (انغلاق) الحكاية على (الغياب) الذي يصير إليه (الأمير ميمون)، ورفيقاه؛ فتسكت المسرحية عن أي هجوم يقوم به (الملك وردان)؛ وهذا معناه: - انتفاء القصة، أي السرد، بانتفاء الحدث-، والعكس؛ فإن العملية عملية (لعبة لغوية) لتكيفات ملفوظية تطلع المشاهد، وأيضاً القارئ على (ذروات) تجارب متضادة، وشاقة، هي في حقيقتها (لعبة فكر) يعبر عن نفسه؛ ويرمز...

المؤلف قسم مسرودية مسرحيته إلى اثنتي عشرة ليلة، جعل لكل منها عنواناً يلخص مجريات الأحداث فيها، ولا بأس من استعادتها:

1- وبدأت الأحداث؛ 2 - الخطبة والبيعة؛ 3 - ورأى ميمون عالماً آخر؛ 4 - وانفتحت آفاق غريبة؛ 5 - رحلة الشك؛ 6 - نجح الأمير ميمون؛ 7 - والتقى الحبيبان؛ 8 - المصادمة؛ 9 - فراق المحاربين؛ 10 - أمام العرش؛ 11 - مواجهات في الجزيرة؛ 12 - ريحانة بين ميمون وهورية.. مما يوحي بأن الأهمية في المسرحية هي لتجربة الأمير ميمون، أو لنقل أنها هي التجربة الأساسية؛ في حين أن التجريبتين قسي رأينا - أي تجربة (الملك وردان) على صغر المساحة التي أعطيت لها، وتجربة (الأمير ميمون) التي توسع المؤلف فيها- ، هما متعادلتان في الأهمية، وتظان كذلك حتى آخر لحظة؛ أي حتى (الغياب) الذي يتم به الحسم، والانغلاق، وبالتالي التعبير، والرمز كافة....

بطلان في قطبين متضادين

وعلى هذه الشاكلة، تكون مسرودية هذه المسرحية/ الحكاية: - مسرودية تضاد- صريح، يتقابل فيه بطلان، أحدهما يريد (الحرب)، والآخر يريد (السلم)، فيتجادبان، ويتنافيان، ثم تصير الأحوال بهما إلى (العجائبية) الفوق طبيعية، والتي تمس موجودية أحدهما، وهو الأمير ميمون، والذي يصير مع رفيقته لسنا ندري كيف، إلى (الغياب)؛ ويتعلق (القص)، أي السردي.... والمعروف أن (الجدل) بين النقيضين يسير على سنة الإزاحة والنشوء، أو الالتحام والتفكك، أو التشكل والانثثار؛ في حين أن مساحة المسرودية التي أعطيت مجريات كل من (الملك وردان)، و(الأمير ميمون) بين التهيئة للحملة ثم كشوفات (الإشراق)، ثم (الغياب)، لم تسمح بأكثر من (تمايز) أحد البطلين؛ فيكون (الأمير ميمون)، في جهة السلم، ويعطي نفسه للنور، ويكون (الملك وردان) في جهة الحرب، ويعطي نفسه للظلام... ولذلك لم يتم (هجوم)، ولم تحصل (منازلة)؛ لأن جدل السلم والحرب هو جدل المصلحة، والقوة في مقابل الغيرية، والضعف، في حين أن (إمكانيات) المسرودية هنا تلاشت في حدود الكيانات الذاتية، والكشوفات...

السنبأ، ودالياً لا تحوي مسرحية: - جزيرة الطيور- . على (برنامج سردي) يسعى فيه الأبطال لتحقيق هدف، هو أيديولوجية لهم؛ وإنما تتسلسل الأحداث فيها (في خطين متوازيين) لسلوكية نقيضين صريحين، يتنافيان، ثم يكون (الانغلاق) عجائبياً، وفوق طبيعياً في جهة تأكيد الذات.. وإن (الوجود)،

سواء الوجود الخير، أو الوجود الشرير هو من طبيعته يؤكد ذاته؛ إلا أن (الوجود الشرير)، بصفته عدماً شخصياً للذات غالباً ما يتبدد أمام نور الحقيقة، والخير؛ وذلك على الأرجح، ما دفع المؤلف إلى السكوت عن (هجوم) الملك وردان على الجزيرة لمعاقبة ابنه الأمير ميمون، والذي تقول المسرودية من طرف مقابل أنه تلاشى مع رفيقته في أفق الضياء، مما يدل على أن العمل المسرحي ظل في حدود (الكيانات الذاتية)، والتي يعبر عنها المؤلف بلغة الرمز....

وهذا يعني، بعبارة أخرى، أن المسرحية/ الحكاية: - جزيرة الطيور- لا تقدم حلاً لمشكلة السلم والحرب، وإنما تكتفي فقط بعرض (كيانات) الخير، والشر فيها، في لبوسات رمزية عجائبية، رآها المؤلف أنها تصلح أن تكون حلاً، في حين هي ليست بالحل كما قلنا؛ ومع ذلك أن الإنصاف يقتضينا أن نسجل أن هذا القدر من عرض (المشكلة) هو في حد ذاته انتصار أدبي، شعري، يحققه الشاعر خالد محيي الدين البرادعي يضاف إلى انتصاراته السابقة، لأنه بالفعل أصاب القرطاس، وقارب فيه الحقيقة العلمية، والفلسفة للمشكلة، والتي حفظ (سقراط)، تم (افلاطون)، وإلى ما شاء الله هي تركز إلى (النور الذاتي) الذي يجده الإنسان في ذاته، فيشفق عليه، ويروض الناس على أخلاقته، بحيث يظل العلم هو الفضيلة، والجهل هو الرذيلة، وهو ما اندفعت تحليلات (الكشوفات) تتوسع فيه، من أساس (النور الذاتي)، وظل يلهج به الأبطال، وخاصة (الشيخ) الذي يدل الأمير ميمون على حوض النور، ويشجع الأمير لمتابعة مبادرته إلى السلم؛ انظر ص 91-156...

كيفية الفعل والوجود

إن ميزة هذه المسرحية/الحكاية، - جزيرة الطيور- بل أن فرادتها أنها تقدم مثلاً نادراً على (التكليف المفوضي) للفعل والوجود بشتى أوجهه، أي تكليف إرادة، وتكليف وجوب، وتكليف قدرة، وتكليف معرفة؛ وحقاً، كما قلنا ليس لهذه المسرحية/الحكاية (برنامج سردي) يعمل الأبطال لتحقيق هدف واحد فيه، بل أن الممثلين هنا منقسمون إلى قسمين يستقطبهما قطبان، أحدهما للشر، والآخر للخير؛ فيكون المثلث، وأمير البحر، والضباط في جهة (الملك وردان) الممثل للشر، ويكون الشيخ، وريحانة، والحرورية في جهة (الأمير ميمون) الممثل للخير... إلا أن (تحولات) الأبطال، وخاصة تحولات الأمير ميمون في

استشفاف النور، وبلوغ الحقيقة، وعلى الخصوص هيامه بالحرورية، وإعطاءه نفسه لها؛ كل ذلك سمح للكيفيات الأربع: - الإرادة والوجوب، والقدرة، والمعرفة- ، أن تتكشف للعيان في (سلوكية) الأبطال، وخاصة الأمير ميمون، والذي تظل تجربته (ذروة تحقق)، و(ذروة) استشفاف...

وسبق للشاعر خالد محيي الدين البرادعي أن أصدر حكاية شعرية عن - الأميرة جنان- ، واستشهادها، وفاءً لحبيبها، كنت حلتها، ونشرت التحليل في الأسبوع الأدبي، ثم في كتابي النقد والأسلوبية، وأظهرت كيف أن حكاية - الأميرة جنان- ، تقدم مثلاً على كيفية (وجوب/وجود)؛ حيث أن مسروديتها ظلت في حدود لبوسات الحب والوفاء، كما ظلت الذوات فيها: - ذوات فريدة- ، وظل التكييف في حدود القبول، وإرادة الفعل مرحلة، مرحلة، أي ترويج الأميرة، البحث عن العريس، تقدم العرسان، اختيار العريس، مهر العروسة، امتحان العريس، قتل العدة للعريس، وهنا تؤثر (الأميرة جنان) الانتحار، والذي تحتمه كيفية (وجوب/وجود) وفاء لمحبوبها، وإعطاء معنى لحياتها...

ولكن (المسرودية) هنا، لا تسير في اتجاه واحد، كما أنها لا تتكيف بكيفية واحدة؛ وإنما هي تتكشف منذ البداية عن (النقيض)، و(ظهور الذات المريدة، وبالتالي تقابل (أفق الطين)- والذي ظلت الحوارات تتحذر منه، 156-158- 171-174- 176، وغيرها- مع (أفق النور) والذي ظلت الحوارات تلهج به العديد من الصفحات؛ وهذا يعني أن ذات الأمير ميمون صار إلى (ذات عارفة) تتالى عليها الكشوفات، فيستزيد منها دون أن تشفى له ظمأ، وهنا بالتالي تعبير إلى (ذات قادرة)، ثم غير قادرة على متابعة الطريق، والمثابرة في استشفاف النور، فيصير إلى (الغياب)؛ إذ المثابرة استحالة تحقق ذاتي؛ وهو ما عبّر عنه (الشيخ) خير تعبير حين يقول للأمير ميمون، الذي يجلو له حيرته بوضعه؛ وخوفه من أبيه، وشره: - أنت نبتة حب بغابة شوك/ ودريك صعب طويل/ وتختار خوض النزال بوردة/.... ظل بعيداً عن الجيش والعرش/ وتابع مسيرتك المشرقة.- ص186....

الرحيل في الداخل

أما بالنسبة إلى (كيفية المعرفة) التي تشغل تقريباً نصف تحليلات المسرحية، وتصف مسروديتها، فإن التكييف ظل في جهة إرادة معرفة على شكل (استزادة) ظل الأمير ميمون يستزدها، سواء من الحرورية، ص 188

خاصة، أو من الشيخ، ص 287، خاصة... ورغم أن الأمير ميمون يقرر أن (الحب): الإشعاع الخازق لا يحتاج إلى زمن ليكتمل-، ص121؛ أو رغم أن الحورية تعترف بأن الأمير ميمون قد شفى للنور، فكسر سيفه، وغنى لها، وهما الطالبان طلبتهما صداقاً لها منه، وتقول: - نجحت ياميمون في صداقي/إني سمعتُ الآن صوتاً من الأعماق/ وشف في رحلته حتى حدود الضوء- ، ص 174... رغم ذلك كله ظلت تجربة الأمير ميمون تتكشف عن (صعوبة المشوار)، صعوبة السلوك في النور، وظلت (الحورية)، كما ظل (الشيخ) يؤكد أن الرحيل هو في الداخل لتحقيق الذات، ص 91، 156، 186....

يضاف إلى ذلك أن هاجس التنقيف، ظل ملازماً لهذا الرحيل في الداخل- ترحل في أعماق جنودك ياميمون/ أتخرجهم من سيطرة سيف/ شفاقية الرؤيا/ ولذبح الحب ودفء الفرجة/ علمهم ياميمون/ أن الدم لا يصنع نصراً/ والحرب خراب/ علمهم أن الإنسان تكون ليحب، ويحيا/ لم يأت إلى الأرض ليزرع بمعركة القاتل والمقتول- ، ص 187- 188، وانظر ص 190....

وعندما يواجه (أمير البحر) الأمير ميمون، ويسأله ماذا فعل بعقول الجنود، يقول له: - لم أحجب جندياً عن حرب/ ماقلت لهم أكثر ما قلت الآن/ الإنسان قادر أن يصنع من سيف فيثارة/ أن يزرع في تربة الأرض/ الوردة والفرحة/ الدم والأحزان/ أسديت لهم نصيحتي وأنا أعزل، وقرأت عليهم مافي صدري/ فاعتنقوه كجزء من قرآن منزل/ لا أمر، ولا نهى، ولا تهديد/ فاختروا الأفضل- ، ص 216، 217؛ فيجيبه أمير البحر: - بل ضللت الجند بسحر القول/ وأضأت أمامهم الدرب الأسهل/ فأنحرفوا نحو الأسفل- ، ص 287، مما يؤكد حدة المواجهة بين من يغالط في (ضرورة) الطاعة للسلطان، وبين من يؤمن بأصالة (النور الذاتي)، وأخلاقيته... لقد ظلت المسرحية تمجد الحب والسلام، ومع تنوير الأمير ميمون، ثم تلاشيه مع ريفتيه في الضياء، صارت فلسفة التسلط والحرب، مؤكدة على قيمة التطلع إلى النور ذاتياً، والتوعية فيه جماعياً.



الفهرست

5	مقدمة: بقلم الدكتور عبدالله أبو هيف .
13	توطئة: بقلم عدنان بن ذريل .
14	الفصل الأول في تعريف النص .
24	الفصل الثاني الأدبية والنص .
32	الفصل الثالث البنية الأدبية والأسلوبيات .
42	الفصل الرابع ظاهرة الأسلوب ما هي ؟ .
52	الفصل الخامس في البلاغة الجديدة .
62	الفصل السادس أسلوبية الرواية .
74	الفصل السابع النص السردي وطرائق تحليله .
88	الفصل الثامن الملائمة اللغوية .
96	الفصل التاسع رواية شكيب الجابري وداعاً يا أفاميا .
106	الفصل العاشر رواية هانسي الراهب: الوباء .
118	الفصل الحادي عشر رواية عبد النبي حجازي: المتألق .
126	الفصل الثاني عشر رواية فاضل السباعي، ثم أزهر الحزن .
136	الفصل الثالث عشر ديوان علي عقلة عرسان تراتيل الغربية .
146	الفصل الرابع عشر ثلاثية حنا مينة، حكاية بحار .
156	الفصل الخامس عشر رواية نبييل سليمان، الأسرعة وبنات نعش .
168	الفصل السادس عشر ديوان فؤاد كحل، أزهار القلب .
174	الفصل السابع عشر تجاوز المعيار في روايتين .
186	الفصل الثامن عشر مجموعة مالك صقور الجقل .
192	الفصل التاسع عشر مسرحية خالد محيي الدين البرادعي جزيرة الطيور .





رقم الإيداع في مكتبة الأسد - الوطنية

النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق: دراسة/
عدنان بن ذريل - دمشق: اتحاد الكتاب العرب،
2000-199 ص؛ 25 سم..

1- 810.99561 ب ن ذ ن 2- العنوان

3- بن ذريل

مكتبة الأسد

ع- 2000/2/296

□



هذا الكتاب

يتناول هذا الكتاب دراسات تطبيقية لبعض الأعمال الروائية والقصصية والشعرية لعدد من الأدياء المعاصرين، مثل علي عقلة عرسان، وشكيب الجابري، وهاني الراهب، وعبد النبي حجازي، وفاضل السباعي، وفؤاد كحل، ومالك صقور، وخالد البرادعي... الخ... على أرضية نظرية جامعة لأهم التيارات في النقد المعاصر بأسلوب موجز وسلس.

709

4

ثمن النسخة ٢٠٠ ل.س في القطر
٢٥٠ ل.س في أقطار الوطن العربي

مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق